

I 10.842

almanah

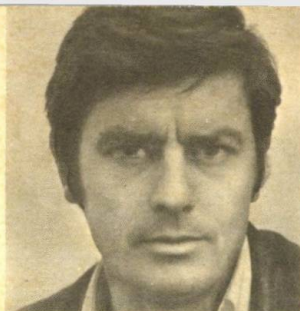
ci
ne
ma

1 9 7 3



MARGARETA POGONAT, în
sfirșit, din nou pe ecrane, în
«Drum în penumbră»

Foto: A. Mihailopol



ALAIN DELON de zece ani
vedeta numărul unu a ecranului francez

Foto: Unifrance Film

almanah cinema 1973

Redactor șef: Ecaterina OPROIU

PANORAMIC ROMÂNESC

- | | |
|---|-----------------------------------|
| Regizorii | |
| 2 «Să-l aplaudăm, așadar...» | Al. Racoviceanu |
| Actorii | |
| 8 «Tur de orizont obiectiv și sentimental» | Valerian Sava |
| Debutanții | |
| 18 «La început de drum» | Iulian Georgescu |
| Operatorii | |
| 26 «Imaginea semnată de...» | Sergiu Evian |
| Animația | |
| 36 «O artă matură» | Florian Potra |
| 38 «Aforisme animate» | Geta Brătescu și
Florian Potra |
| Documentarul | |
| 43 «Pledoarie pentru documentarul-document» | Aurel Bădescu |
| Correspondențe | |
| 46 «Scrisoare de la Gopo din Geneva» | |

FILMUL ȘI SOCIETATEA MODERNĂ

- | | |
|------------------------------------|---------------|
| 48 «Cine pe cine imită?» | H. Dona |
| 54 «Tati și timpurile noastre» | Călin Căliman |
| 58 «Sîntem ceea ce merităm să fim» | Alice Mănoiu |
| 62 «O seară de cinema la New York» | Russel Barker |
| 64 «Crima domnului Voinițchi» | Dina Zaharia |
| 68 «Scena, un ecran» | Adina Darian |

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

- | | |
|---|----------------|
| Memorii | |
| 72 Olivia de Havilland: «Un vis care nu moare» | |
| Evocări | |
| 77 Groucho Marx: «Eu vă iubesc, frați Warner» | |
| 79 «De la frații Marx citire» | |
| Exclusivitate | |
| 80 «Valentine, o, Valentine» — interviu cu
Maurice Chevalier | Sarina Cassvan |
| Față în față | |
| 84 «L de la Lollobrigida, L de la Loren» | |



Maurice Chevalier, cavalerul



Nuria Espert, o mare actriță



Scrisoare de la Gopo



Un poem, «Felix și Otilia»

I 10842

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIUU
1991 2022Glenda Jackson,
«Elisabeth R»Maia Komorovska, doamna
filmului polonezOlivia de Havilland,
Melanie cea cuminteMarlon Brando,
o întoarcere triumfală**Microportrete**Liza Minnelli, Liubov Virolainen,
Maia Komorovska

Laura Costin

87

Confesiuni

Glenda Jackson: «Oscarul nu m-a emoționat»

94

DIN ISTORIA FILMULUI

«Cinematograful fantastic»

Rodica Lipatti

97

FILMUL IERI, AZI, MÎINE**Arhivă**

«Arheologie cinematografică»

B.T. Rîpeanu

130

Jurnal

«Călătorie prin Asia»

Victor Iliu

134

Actualitate

«Filmul socialist pe scenele lumii»

Mircea Alexandrescu

140

«Muzica de film, colaborare și divorț»

Magda Mihăilescu

150

«Șase compozitori despre muzica de film»

154

Opinii

«Viitorul e în videocasete?»

C-tin Pivniceru

164

«Astă seară citesc Fellini»

Nina Cassian

168

«Casetele audiovizuale ale mamei mele»

Radu Cosașu

170

Dosar

«Nașii Nașului»

173

«Brando, un triumf»

176

LUMEA, UN MIC ECRAN

«Speriații»

Alexandru Stark

194

«TV-Story»

N.C. Munteanu

196

«Ce nu știți despre Mickey Mouse»

Andrei Irimia

205

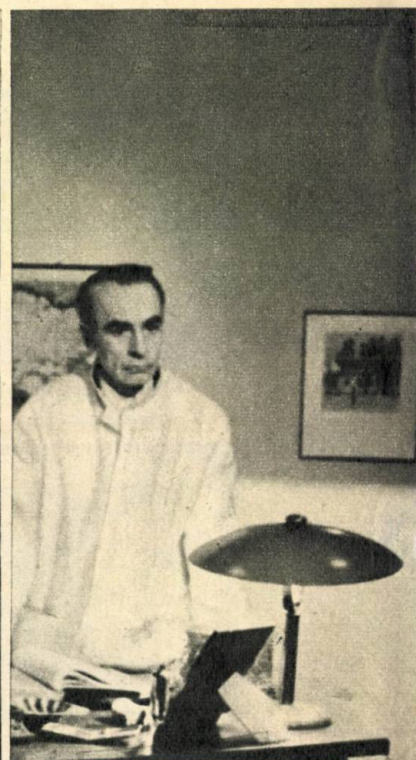
DATE IMPORTANTE**CINERAMA****REBUS****RECLAME**

17536

să-l aplaud



«Cartierul veseliei»: momentul neorealist
al foarte realistului Manole Marcus



«Poveste sentimentală»:
al anti-sentimentalului

*Să recunoaștem :
în stagiunea 1971-1972
am rostit
de foarte multe ori
cu bucurie
cuvîntul :
regizor*

Nu puține au fost stagiunile cinematografice românești șterse, lipsite de relief, de personalitate. De aceea nu putem decât să ne bucurăm că stagiunea 1971-1972 s-a constituit ca o excepție în bine. Stagiunea pe care am încheiat-o a marcat cîștiguri artistice pe mai multe planuri: al dramaturgiei, al actorului, al imaginii. Dar revelația, poate demult așteptată, o constituie regizorul. Da, filmul românesc și-a afirmat, în sfîrșit, personalități care, depășind limitele producției de valoare medie, au dat opere bune și foarte bune. Roadele cinematografice ale studioului de la Bufta au început să poarte mai clar decît oricînd *marca regizorului*.

Analiză pe metru pătrat

E interesant de remarcat că mai mulți colegi de generație și-au dovedit în această stagiune înzestrarea pentru cinematograf în genuri de filme diferite. Iată, spre exemplu, doi regizori care au mers de la început pe un drum comun — Manole Marcus și Iulian Mihu. Filmul de Institut «La mere», manifest liric de o mare frumusețe, moment stingher într-o cinematografie aflată încă în anii incerti ai începutului, scotea din anonim numele celor doi. «Viața nu iartă», pe care-l semnează tot împreună, se vedea o nouă experiență fericită pe calea limbajului propriu al

ăm așadar



momentul sentimental
Iulian Mihu



«Dacia»: momentul surpriză
al unui regizor surpriză: Sergiu Nicolaescu

filmului, un film curajos în mult discutatul raport cinema-literatură, o operă bogată în metafore și sugestii imagistice. Și iată că drumurile celor doi foști colegi de institut s-au despărțit. Lui Manole Marcus i s-a oferit în mai mare măsură șansa de a-și exersa profesiunea și, implicit, de a-și preciza un stil. Treptele cristalizării sale, treptele afirmării unei personalități puternice, s-au numit «Străzile au amintiri», «Cartierul veseliei», «Zodia fecioarei», «Canarul și viscolul». Pe Marcus îl atrage cinematograful de factură realistă, de observare atentă a faptelor de viață, de radiografiere minuțioasă a detaliului. Marcus face un cinematograf de a-

naliză pe metru pătrat, nelăsând să-i scape nici un amănunt care se află în cîmpul său de investigare. După părerea noastră, pe planul metaforic, în cinematograful de factură mitică sau cel simbolic, Marcus se arată mai puțin sigur pe forțele sale. El nu și-a pus decît în mică măsură în valoare posibilitățile în filme ca «Zodia fecioarei» sau «Canarul și viscolul», filme care au, fără îndoială, momentele lor de frumusețe, dar care îl reprezintă mai puțin pe regizor în vocația sa esențială. Cu filmul «Puterea și Adevărul», regizorul își regăsește adevăratul drum, își dezvăluie pe deplin posibilitățile sale artistice. E adevărat că și scenariul lui Titus Popo-

vici, cu o materie ardentă, polemică, incisivă, l-a solicitat, l-a obligat la soluții regizorale cît mai adecvate conținutului. Marcus a reușit să se apropie în filmul său de un stil cvasi-documentar. Stilul aproape documentar, plus interpretarea au creat ambianța realistă în care se desfășoară povestirea. Manole Marcus dovedește mină sigură, fermă, intuiție regizorală, totul însă fără ostentație, cu discreția de care dau dovadă adevăratele talente. În plus, regizorul se arată stăpîn pe un film de o amplă desfășurare epică, cu un conflict puternic

În lumea metatorei

Mult mai sinuos și mai

nesigur a fost drumul spre afirmare a personalității lui Iulian Mihu. El a fost o prezență rară pe platou, a avut mereu cîțiva ani distanță între un film și altul. Se mai poate vorbi în acest caz de continuitate artistică? Sau măcar de, cum spun profesioniștii, «a-ti face mina»? Dar intențiile, dar idealurile, dar temele, personajele, cărțile pe care le-ar fi «văzut», și n-a apucat să le facă filme? Experiențele cinematografice ale lui Mihu se numesc «Poveste sentimentală» și «Procesul alb». În amîndouă filmele, regizorul se dezvăluie lucid, ironic, anti-sentimental. Mai uman, mai cald, mai sensibil în «Poveste sentimentală» și mai rece, mai uscat, mai cerebral în «Pro-

cesul alb». Personalitatea lui Mihiu este rebelă, ea nu suportă amestecuri dinafară și la ciocnirea cu alte personalități, de pildă cu cele ale actorilor, tinde și de cele mai multe ori reușește să și le subordoneze sieși și, implicit, filmului. Cu visele cu iluziile, cu deziluziile sale, cu o ușoară amăreală, cu dorința de a se desăvârși stilistic, îl regăsim pe Iulian Mihiu în «Felix și Otilia». E, fără îndoială, opera sa de vîrf, este, în fine, împlinirea îndelungilor speranțe puse în acest regizor. Pornit la ecranizarea romanului călinescian (adaptarea Ioan Grigorescu), Iulian Mihiu a căutat să fie cît mai mult în lumea metaforei, care-i convine foarte bine. El a creat astfel un univers închis al unor personaje cu o existență fantomatică, personaje descrise într-o plastică desăvîrșită. În «Felix și Otilia», Mihiu demonstrează și înclinația sa spre parodia amară. Întreaga lume din casa Giurgiuveanu stă sub semnul acesta al parodiei. De mai multă vreme regizorul pleda pentru actorul neprofesionist, și iată-l încredințându-le neprofesioniștilor două din partiturile importante ale filmului. Dar nu numai asupra neprofesioniștilor și-a exercitat «tirania» regizorul. Mihiu a căutat să realizeze fiecare dintre personaje așa cum l-a văzut el. Ca și Antonioni, el se dorește un regizor-demiurg. În «Felix și Otilia» actorii execută aproape un balet, dirijorul-regizor stînd în umbră și conducîndu-i la fiecare pas.

Real, plus imaginar

Apariție oarecum surprinzătoare în regia de film artistic, Sergiu Nicolaescu, inginer de profesie și autor pînă atunci al unor documentare lucrate cu sensibilitate, se impune prin gustul pentru cinematograful epic. Debutul său se face cu o superproducție — «Dacii». Și din nou surpriză: regizorul în-

vinge dificultățile genului, nu se teme de anvergura sa și realizează un film mai mult decît onorabil. Ambițios și tenace, Nicolaescu își face drum în filmul artistic, demonstrîndu-și de la început preferințele pentru un film bărbătesc, nu lipsit de o anume duritate, pentru cinematograful de acțiune și nu pentru cel de meditație. Pretențiile și ambițiile regizorului au crescut o dată cu epopeea națională care a fost «Mihai Viteazul». Sergiu Nicolaescu a intenționat un portret în acțiune, portretul marelui bărbat care a fost Mihai, portret conturat într-un film de amplă desfășurare epică. Regizorul a știut să învețe, să acumuleze. Scăderile de meșteșug care se mai găseau în «Dacii» au dispărut. «Mihai Viteazul» este o bună peliculă a genului. Regizorul adaugă la îndrăzneala începutului, forța, capacitatea de a stăpîni marile mișcări de masă. Și iată-l cu noul film, «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte», făcînd un salt neașteptat. Regizorul bătlăilor spectaculoase se dorește acum regizorul unor destine aflate la răscruce. Epicul în sine nu-l mai mulțumește. Își dorește și psihologicul. Lui Nicolaescu începe să-i impună personajul. Scenariul lui Titus Popovici pentru acest film i-a oferit caractere variate într-o evoluție demnă de interes. Sergiu Nicolaescu, liberat de preocupările pentru tehnica cinematografică pe care o stăpînește acum, se concentrează asupra atmosferei filmului și asupra destinelor personajelor. «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte» este în primul rînd filmul unui personaj — Ipu. În portretizarea acestuia, regizorul a fost ajutat substanțial de jocul actorului Amza Pellea. Poate nu «ajutat» este cuvîntul cel mai potrivit, mai degrabă regizorul și actorul au mers mîna în mîna în crearea acestui personaj pitoresc, colorat, de factură tragi-comică. Sergiu Nicolaescu dovedește că știe să



«Străinul»: momentul revelator pentru marca regizorului Mihiu Iacob

îmbine planul real cu planul imaginarului. «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte» îi descoperă astfel o altă valență artistică, aceea a regizorului de atmosferă și de notație psihologică.

O întoarcere de 180°

Tot în tandem pornise și alt regizor, care nu avea să-și cristalizeze la primele filme personalitatea — Andrei Blaier. Împreună cu Sinișa Ivetici el realizase «Ora H», «Mingea», «Furtuna», filme inegale, cam fără stil și fără nuanțe, filme care lăsau pe seama viitorului afirmarea adevăratei personalități a regizorului. Părăsind cuplul, Blaier semnează de unul singur regia filmului «A fost prietenul meu». Un film contemporan nu lipsit de noblețe în ceea ce privește tema,

dar cu o dramaturgie barocă, cu o structură stufoasă, în care regizorul se pierde adesea fără să mai poată ieși decît cu greu la lumină. «A fost prietenul meu» nu lasă îndoile asupra profesionalismului lui Blaier, dar este un test mai puțin concludent asupra adevăratei sale vocații. Și Blaier, ca și alți regizori ai noștri, trăiește brusc revelația. Personalitatea sa se manifestă exploziv, decis, plinar, într-un film de vîrf al anilor respectivi — «Diminețile unui băiat cuminte». Blaier renunță la tonul sentimental, la pseudo-conflicte (defecte vizibile mai ales în mult contestatul său film «Casa neterminată») și devine un neliniștit, un fervent explorator al pulsului tinerei generații. Regizorul calm și deslinat devine acum nervos, ritmat, concentrat în expresia cinematografică.



«A fost prietenul meu»: momentul demonstrației profesionale din cariera lui Andrei Blaier

Blaier a simțit că acesta este drumul său și l-a continuat, nu fără a scăpa într-un totu de pericolul repetării, nu fără a-și pierde ceva din proșpețime, cu «Apoi s-a născut legenda» — film solid, bine structurat, bine narat. Regizorul avea acum atuurile sigure într-un gen de actualitate. Și totuși — o dată cu filmul «Pădurea pierdută» — nu s-a sfiit să le părăsească (ah, salturile acestea ale regizorilor noștri!) și să facă o rotație de 180° spre o altă lume și spre un alt mod de a investiga cinematograful. Filmul «Pădurea pierdută» își caută zadarnic tonul regizoral. Andrei Blaier se descurcă anevoie în universul Deltei cu care nu pare obișnuit. Asta chiar dacă a avut în Ilarion Ciobanu un sprijin de nădejde. Sîntem convinși că regizorul, cu cit va depăși mai repede aceas-

tă experiență numai parțial reușită cu cit va evita alte salturi în gol și va reveni la stilul care l-a consacrat, își va regăsi personalitatea.

Ruptura cu incertitudinile

Era greu de spus după cîteva filme eterogene ca tematică și realizare artistică, ce profil regizoral avea Mihai Iacob. «Darclée» dezvăluia un regizor conștiincios, care situa filmul pe linia unei producții corecte, cu cîteva momente de relief, dar și cu multe altele insuficient de ambicioase. Poate «marca regizorului» să înceapă să apară în filmul-frescă «Străinul». Iacob știe să se oprească atent la personaje, știe să asculte, să pună accent pe momentele de tăcere, pe pauzele semnificative dintr-o conversație. Iată așadar, un prim punct de atracție

pentru regizor, eroul. Tot personajul îl urmărește regizorul și în povestirea nu lipsită de ambiguități «Întoarcerea», integrată de altfel fără nici un sens în filmul «De trei ori București». Dar și drumul său în cinematografie e discontinuu. În filmul «Castelul condamnaților», regizorul are de a face cu personaje sumar conturate spiritualicește pe care le ilustrează cinematografic corect, dar fără vervă, fără poftă de investigație manifestată anterior. Și iată-l pe Mihai Iacob la experiența anului '71 — «Pentru că se iubesc». De data asta un film contemporan, marcat de plăcerea regizorului de a se apleca cu atenție, cu minuție, cu uneltele artistului chirurg sufletesc, asupra celor trei personaje. Să recunoaștem că acum regizorul își dovedește capacitatea de analiză

psihologică. Pe un scenariu retoric și nu de puține ori conformist, Mihai Iacob a izbutit un film care are pe alocuri fiorul de adevăr. Regizorul a știut să găsească din mărunte fapte cotidiene cheia spre universul intim al personajelor. Fără să fie sentimental, el a izbutit un film cald, plin de omenie. E poate filmul cel mai personal al lui Iacob, filmul care vrea să rupă cu incertitudinile în ceea ce privește posibilitatea de a se auto-exprima prin mijlocirea cinematografului.

O vocație apărută cu dinții

Iată însă în Geo Saizescu un regizor care n-a trebuit să parcurgă meandre complicate pentru a-și găsi vocația. Încă cu metrajul mediu «Doi vecini», după Tudor Arghezi, Saizescu își afirmă



«Un suris în plină vară»:

momentul primului pas făcut de Geo Saizescu spre «Păcală»

cu încredere credința în comedie. Și atîta vreme cît n-a trădat-o, cum s-a întîmplat cu «La porțile pămîntului», genul i-a adus numai satisfacții. Saizescu știe să construiască gaguri pline de haz, să dea o nuanță comică unor situații aparent obișnuite. El are simțul distribuției (l-a descoperit pe Sebastian Papaiani cu nebanuitele sale resurse de umor în agreabila comedie «Un suris în plină vară»). Realizarea cu care a fost prezent în ultima stagiune, «Astă seară dansăm în familie», îl prezintă pe regizor apropiindu-se de universul satiric. Acest nou film al lui Saizescu confirmă o vocație apărută cu dinții, dovedește apetența la ris și creșterea priceperii regizorului în ale comediei. Fiecare din schitele din care este alcătuit filmul este rezolvată cu ingeniozitate regizorală. Comedianul înăscut din

Saizescu, de altfel foarte înzestrat și ca actor, își pune amprenta pe fiecare scenă din filmele sale, făcînd ca niciuna să nu fie lăsată fără armele risului.

Cu totul altă imagine

Cariera artistică a lui Savel Stiopul, punctată doar de puține filme, situată la intervale mari de timp, pare să stea, după «Aventuri la Marea Neagră», sub semnul suspensului. Încă un regizor răstoarnă imaginea care ne-o făcusem despre dînsul și ne pune în fața unor semne de întrebare. După «Anotimpuri», Savel Stiopul ne apare ca un delicat și sensibil observator al vîrstelor omului, al mutațiilor sufletești pe care le provoacă timpul în noi. Un cinematorgraf al nuanțelor, fără brutalități, fără ruperi de ritm, fără exclamații violente, acestea constituiau la acel film marca regizorului. Sa-



«Anotimpuri»:

momentul tandru, la care precis se va întoarce Savel Stiopul

vel Stiopul nu renunță la uneltele-i delicate, nici în «Ultima noapte a copilăriei», film în care caută răspuns, prin imagini și cuvinte, marilor întrebări pe care le pun dragostea, prietenia, relațiile dintre generații. Și acesta era un film de stări sufletești, un film de senzații fin decantate de către realizator. Și iată-ne proiectați brutal în lumea spionilor internaționali, a cîntărețelor de bar cu morală îndoielnică, a fakirilor care mor cu taina pe buze. Facem eforturi să-l regăsim pe Savel Stiopul și îl regăsim doar în detaliile de atmosferă și în cîteva «felii» de film. Hotărît lucru, «Aventuri la Marea Neagră», cu tot profesionalismul său, nu este un film povestit pe adevărata limbă cinematografică a lui Savel Stiopul. Îl așteptăm cît mai curînd pe observatorul delicat și inteligent din realizările sale anterioare.

O experiență ciudată

Cea mai curioasă experiență regizorală o produce la noi Francisc Munteanu. La el nu poate fi vorba de absență de pe platou. Dimpotrivă, cu cele 10 filme ale sale, Francisc Munteanu a fost prea prezent pentru a se feri de pericolul manierismului, pentru a putea scăpa de clișee. Numeam experiența sa regizorală, «curioasă», pentru că în fiecare nou film Francisc Munteanu se depărtează tot mai mult de emoție, de adevăr, de sinceritate. Mai vechile sale filme, «Soldați fără uniformă» și «La patru pași de infinit», cu inerentele lor scăderi, aveau totuși certe calități umane și demonstau o sensibilitate și o vibrație interioară a regizorului. În «La vîrsta dragostei» și «Cerulea începe la etajul III» mai regăsim ceva din tensiunea stărilor sufletești trăite cu



«La patru pași de infinit»:
momentul sincer din creația lui Francisc Munteanu



«Tudor»:
momentul istoric al unui regizor care visa actualitate: Lucian Bratu

*Putem lăsa
ușa speranțelor noastre
deschisă
și spre anul ce vine*

naturaletă. Și iată-ne puși față în față cu ultimul său film, «Sfinta Tereza și diavolii». O povestire răsvăzută, cu personaje fără relief, cu o logică a faptelor care schioapătă la fiecare pas. Francisc Munteanu a trădat (sau n-a mai știut să regăsească) emoțiile simple, puritatea și ingenuitatea din primele sale filme, care, chiar dacă mai aveau lacune în ceea ce privește meșteșugul,

erau mai marcate regizoral decât această povestioară încropită la repezeală din situații foarte, foarte vulnerabile.

Ancorat în actualitate

Evoluția lui Lucian Bratu n-a fost dintre cele mai liniare. Debut, un film polițist, «Secretul cifrului», căruia i-a urmat epopeea «Tudor», apoi un film din viața satului,

«Sărutul» și, în sfârșit, acel controversat «Un film cu o față fermecătoare», cu care regizorul arunca ancora în actualitate. Dar, în ciuda deosebirilor de gen, toate filmele sale — poate mai puțin «Sărutul» — purtau încă de pe atunci marca regizorului: o mînă sigură, sensibilitate vie, deschisă spre acele detalii semnificative fără de care filmele rămîn simple pelicule, o mare gravitate în tratarea subiectului ales. Pentru Lucian Bratu, filmul nu e o poveste mai mult sau mai puțin bine relatată, ci un fapt viu, simțit, trăit și transmis ca atare spectatorului. Calități care, parcă coapte în anii de pauză — căci au fost vreo cinci — se recunosc mai ales în acest ultim film al său, «Drum în penumbră». Un film în care tandrețea și luciditatea, cunoașterea meseriei și sensibilitatea artistică se împletesc fascinant într-o poveste

vibrantă, plină de adevărurile noastre cele de fiecare zi. «Drum în penumbră» este dovada materială că acea ancoră, pe care Lucian Bratu, a aruncat-o cu «Un film cu o față fermecătoare», și-a găsit într-adevăr terenul cel mai potrivit personalității regizorului, exact aici, în actualitate.

*
Rîndurile de mai sus nu au pretenție de bilanț. Ele sînt doar o simplă trecere în revistă din care, fatal, lipsesc nume, pentru că filmele unor regizori care și-au găsit în acest 1972 anul cel mai fertil, n-au fost încă văzute la ora la care trebuie să încredințăm tiparului aceste pagini. O trecere în revistă deci incompletă, dar oricum îmbucurătoare, și care ne îndreptățește să lăsăm ușa speranțelor noastre deschisă și spre anul ce vine.

AI. RACOVICANU

Tur de orizont obiectiv și sentimental

Eu nu scriu niciodată despre actori. În orice caz, nu scriu despre actori când fac cronică unui film. Chiar dacă le remarc uneori jocul, vorbind de fapt despre regie, permiteti-mi sinceritatea să vă spun că și atunci eu cred ceea ce credea unul dintre pionierii criticii de film, Hans Richter, care nu-i enumera pe actori printre colaboratorii regizorului, socotind că importanța lor «nu e, relativ, mai mare, decât a oricărui obiect care contribuie la accentuarea expresivității filmului», «cum ar fi o călimară, o pasăre sau un copac».

Prolog despre glumă

Se înțelege că, în aceste condiții, am apreciat drept o glumă foarte bună faptul că redacția almanahului 1973 mi-a propus tocmai mie să scriu un articol despre actori. Am acceptat totuși cu plăcere să dau curs acestei glume — dar după o medi-

tație de mai multe minute — din două motive principale. Întii, pentru că am o mare slăbiciune și o mare admirație pentru actori și actrițe, ca artiști în stare pură (nu subapreciez, deci, doamne ferește, arta actoriei), pre-

almanah «Cinema» — fiind vorba de un gen de publicație dedicată perioadei revelației — nu cred că e cazul să ne ocupăm de analiza filmelor, ca în tot restul anului, ca în fiecare număr al revistei. Iar dacă nu vorbim pro-

constatare de ordin climatic. Acum, când scriu aceste rânduri, am impresia că ne aflăm într-o perioadă de acalmie. Presiunea atmosferică, însoțită acum 2—3 ani de multe descărcări verbale din partea actorilor, a scăzut considerabil. Cel puțin așa ne arată barometrele redacției. Cît despre paginile revistei «Cinema», care de mult n-a mai publicat nici o masă rotundă, nici o pledoarie incendiară despre «situația actorilor de film», presiunea ar fi chiar la nivelul zero. Am intrat sub zodia unei seninătăți — nu știu dacă «imperturbabile», ca a lui Eugen Lovinescu, oricum, de oarecare timp stabilă. Prima bănuială e că protagoniștii care făcuseră să vibreze la maximum indicatorii magnetofonelor de la mesele noastre rotunde de acum 2—3 ani, își consumă acum surplusul de energie pe platourile de filmare. Chiar și colegii și colegile lor, a căror soartă era deplinsă cu ani în urmă — se știe că actorii sînt altru-

*Să recunoaștem:
în stagiunea 1971—1972
nu ne-au ajuns palmele
pentru cîți actori
am avut de aplaudat*

cum și ca persoane particulare, de pildă în calitate de conlocutori pe platourile de filmare sau la unele mese rotunde. Apoi, eu rămîn la ideea că almanahurile noastre suferă de un exces de gravitate. De pildă, într-un

priu-zis despre filme, ce alt subiect mai atrăgător ni se poate propune decât actorii?

Noi, sub zodia seninătății imperturbabile

Mai întii trebuie să fac o

iști și vorbesc totdeauna în numele breslei și nu «pro domo», ca Alexandru Ivașiuc — și ei joacă acum în filme.

Dar, ajunși aici, e limpede că starea mea de dulce conviețuire cu actorii va lua sfârșit. E momentul să dau nume. Pentru că, uitasem să spun că, nescriind niciodată despre actori, mă aflu în raporturi bune cu mulți dintre ei, oricum, nebeligerante, ceea ce n-aș putea spune cu aceeași convingere despre cineaștii propriu-ziși, adică regizorii.

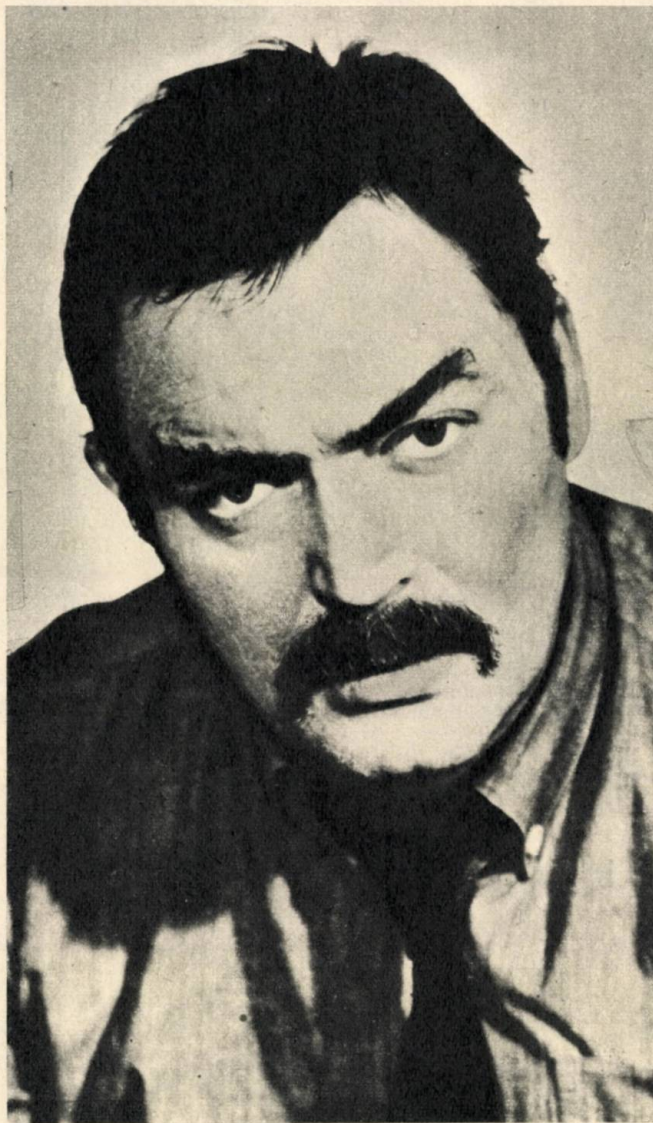
Cred că cel mai prudent ar fi să încep prin a da nume de bărbați. Culmea norocului e că pot să citez alfabetice, fără să pot fi bănuț de subiectivism, exclusivism și altele: Mircea Albulescu, Pellea Amza — n-are importanță că Amza e nume de botez — Ion Besoiu, Ilarion Ciobanu, Cornel Coman, Octavian Cotescu, Nutu Dan, Gheorghe Dinică... Mă opresc aici, la litera D, luând exemplul de la cuvântul abecedar — nu puteam să epuizez alfabetul, din motive de spațiu. Îmi pare rău de Petruț Emanoil, Maței Ernest și Piersic Florin, care tocmai veneau la rând, dar cred că ei înșiși vor fi de acord — trebuie să ne facem concesii reciproce — că 1972 n-a fost anul lor de glorie cel mai strălucitor. Deci să revenim la Mircea Albulescu.

Eu, Albulescu, Pellea și Besoiu

Mircea Albulescu a progresat mult din 1957, când cred că tocmai absolvise institutul și l-am întâlnit, luând (eu) un interviu, la fostul restaurant Tic-Tac, unui regizor cu care azi nu mă mai salut demult, fiindcă un alt regizor i-a spus că eu aș fi spus ceea ce n-am spus despre un film al său. Cum cu Mircea Albulescu mă salut în continuare de aproape două decenii, din ce în ce

mai ceremonios, cred că pot risca o declarație: el era, până acum 4—5 ani, unul dintre actorii de film care nu-mi plăceau deloc. Și pentru ca declarația mea să nu pară ținând de vreo aversune capricioasă, vreau să

încercînd astăzi să-mi explic această lipsă de simpatie (și ce se face un critic fără «simpatia» pe care o solicita Lovinescu, al cărui nume l-am mai citat odată, împrumutînd o formulă de la polemistul Camil Pe-



Mircea Albulescu, cel care știe să gîndească în fața aparatului de filmat

adaug — cred că în preajma revelionului se poate spune orice — că în aceeași categorie intrau, pentru mine, Amza Pellea, oarecum, și, mai ales, Ion Besoiu.

trescu?), îmi dau seama că maestrul D.I. Suchianu nu greșea cînd deplîngea manierele cu care studenții-actori ies din institut. Apoi am toate motivele să fiu con-

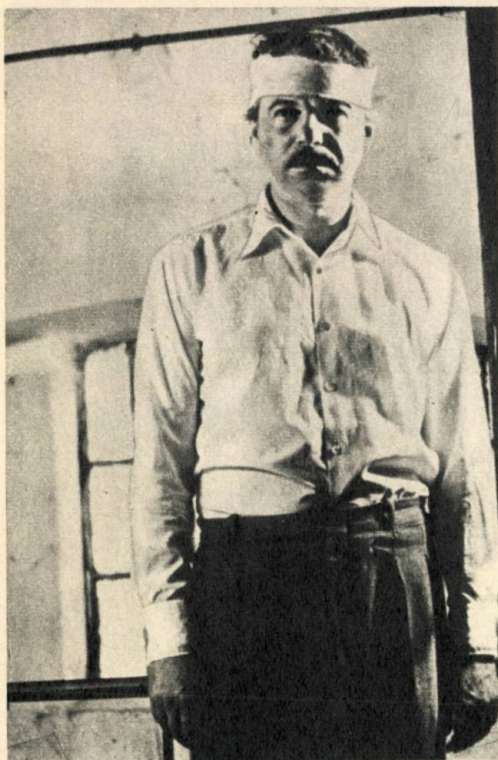
vins că intuiția regizorilor care i-au distribuit pe Mircea Albulescu, Amza Pellea și Ion Besoiu, în primele lor filme, și ritmul în care producătorii le îngăduiau regizorilor să-i distribuie, toate contribuiau la întreținerea măturisitei mele antipații principale. Cert este că Mircea Albulescu în «Dacii», Amza Pellea în «Camera albă» sau Ion Besoiu în «Setea», nu erau ei, cei de azi, nu erau ei înșiși. Aveau de altfel o trăsătură comună care îi pune sub același numitor. Toți trei interpretau personaje primare și violente. Cel mai trist era că le interpretau cu convingere, cu forță și pasiune, «trăind» rolurile, confundîndu-se cu ele, în modul cel mai stănislavskian cu putință.

Triumviratul la putere

Primul dintre cei trei care s-a sustras acestui destin a fost Ion Besoiu. El s-a vădit a fi actor de film în una din secvențele din «Răscoala» și a făcut primul său rol adevărat, interpretînd pe Sigismund Bathory, în «Mihai Viteazul». Nu primitivismul, ci jovialitatea princiară, nu impulsivitatea obscură, ci rafinamentul diplomatic, nu diabolismul, ci o perfidă inocență l-au definit pe Ion Besoiu ca personalitate a ecranului românesc. Mircea Albulescu, deși a avut și el un moment sau două mai naturale în «Mihai Viteazul», nu se recupera integral și a trebuit ca, de abia în 1972, «Puterea și Adevărul» să ni-l releve în înfățișarea și cu valențele lui reale: un actor care știe să gîndească în fața aparatului, un actor care știe să joace stînd neclintit, un actor apt să exprime o întreagă tragedie prin doi pași lenti făcuți în cadru. Cît despre Amza Pellea, cu toată valoarea de efigie și valențele multiple ale creației sale, în rolul ti-

Margareta Pogonat: o excepție fericită



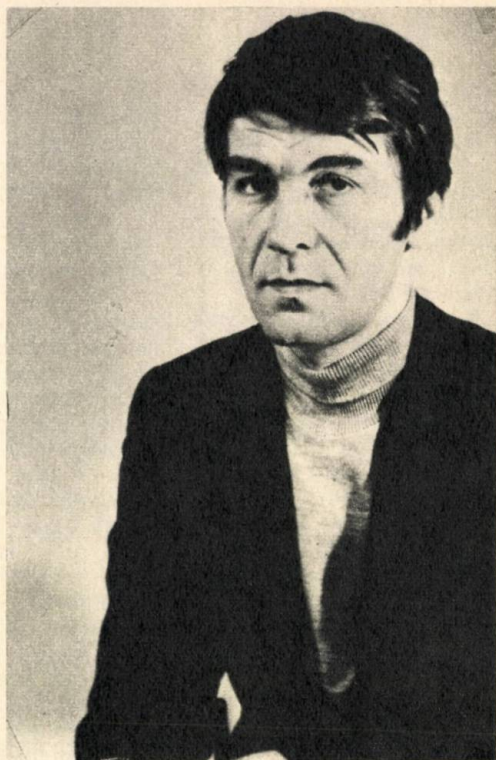


*Octavian Cotescu, în sfârșit
un rol principal în «Bariera»*

tular din «Mihai Viteazul», de abia în acest film providențial care a fost «Puterea și Adevărul» a putut să se smulgă definitiv dintr-o anumită inerție, pentru ca în rolul lui Ipu din «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte» să-i putem descoperi toate fațetele de actor modern: umorul, dus pînă la autoparodie, asumarea cu simplitate a unei situații limită, puțința de a da trăirii dramatice o vibrație poetică.

Iată, deci, ca să nu pară că mă contrazic și că am uitat ce am spus la început, cît de labil și dependent de alți factori e actorul. Trei interpreți, puși pînă acum cîțiva ani sub un numitor comun, cînd nu jucau împreună, se diferențiază atunci cînd se întîlnesc în aceleași filme: desenul fin și alert din jocul lui Besoiu, linia masiv-modulată a lui Albulescu, expresia transparent-nelinîșitoare a lui Amza.

*Amza Pellea, însăși simplitatea și umorul
dus pînă la autoparodie*



*Cornel Coman, în formă bună
și în ascensiune constantă*



Iar raporturile de valoare dintre ei sînt departe de a fi stabile: revelația, în «Mihai Viteazul», a fost Ion Besoiu, în «Puterea și Adevărul» — Mircea Albulescu, în «Atunci i-am condamnat...» — Amza Pellea.

N-aș vrea totuși, să mă prevalez pînă la capăt de norocul meu... alfabetic. Trebuie să spun explicit că acești trei actori din fruntea alfabetului erau și în fruntea plutonului nostru de actori de film, întrunind, la începutul anului care s-a încheiat, sufragiile reunite ale publicului și ale criticii. Dar nimic nu e nemișcat sub soare și cu atît mai puțin în zona despre care vorbim.

Două grupuri rivale

Deci mă întorc la alfabet, mai ales că din nou se înîmplă o minune: numele imediat următor este cel al lui Ilarion Ciobanu, pe care tocmai îl consider a fi candidatul nr. 1 pentru întîietate în stagiunea 1972—1973. În ciuda faptului că l-am văzut primăvara trecută în «Pădurea pierdută» — film care a reușit, printre altele, performanța de a ne arăta un Ilarion Ciobanu jucînd fals — noi n-am uitat că el a fost dintotdeauna un excelent actor de film («Setea», «Cartierul veseliei», «Răscala»). Urmează să-l vedem, într-o singură stagiune, în nu mai puțin de patru filme politiste și de spionaj, interpretînd rolul principal: «Cu miinile curate», «Fuga», «Conspirația», «Panică la mănăstire». Vom avea, pare-se, prin Ilarion Ciobanu, un Ness autohton. Într-o formă bună și în ascensiune constantă, cel puțin pînă la «Drum în penumbră», se află Cornel Coman. Octavian Cotescu, care în 1972 a creat, la Teatrul Bulandra, un Cațavencu de-a dreptul fascinant, dar pentru care nici «Puterea și

Adevărul», nici «Atunci i-am condamnat...» n-au putut fi prilejuri suficient de revelatoare pe plan cinematografic, apare în sfîrșit într-un rol, principal, în «Bariera». Dar cu un singur rol de epocă... Mai multe șanse, numeric (în toată lumea se fac clasamente actoricești, exact ca pentru goalgeter-ii campionatului de fotbal), mai multe șanse au Nuțu Dan — cu rolurile din «Bariera» și «100 de lei», ca și Dinică Gheorghe care, în «Felix și Otilia», a fixat lui Stănică un profil greu de înlocuit. El va fi prezent în «Explozia» și «Bariera».

Chiar limitîndu-ne la secțiunea inițială a alfabetului, putem deja sesiza că principalii uzurpatori ai întîietății masculine s-ar împărți, după toate aparențele, în două grupe: cei care, ca Ilarion Ciobanu și Cornel Coman, vor folosi arma jocului redus la ultima expresie a simplității, fără să se angajeze în roluri de compoziție și o altă grupă care, ca Octavian Cotescu, Dan Nuțu și Gheorghe Dinică, va împinge la limita extremă verva speculativă a jocului.

Aceasta ar fi situația strategică a triumviratului, Albulescu—Amza—Besoiu, a saltat concomitent din două părți opuse. Pentru noua stagiune, pomenitul triumvirat are o singură șansă de a se reafirma: filmul istoric «Săgeata căpitanului Ion». E o șansă sau o neșansă această întoarcere la filmul costumat? Nu putem să facem aprecieri sau caracterizări anticipate. Trebuie însă să semnalăm o tentativă de evadare și într-un fel o revanșă: Mircea Albulescu, lăsat în afara echipei la «Atunci i-am condamnat...», e cel care are de astădată o șansă în plus, poate de excepție — rolul lui Che Andrei, din ecranizarea romanului lui Fănuș Neagu «Îngerul a strigat» (care se va numi, ca film al lui Radu



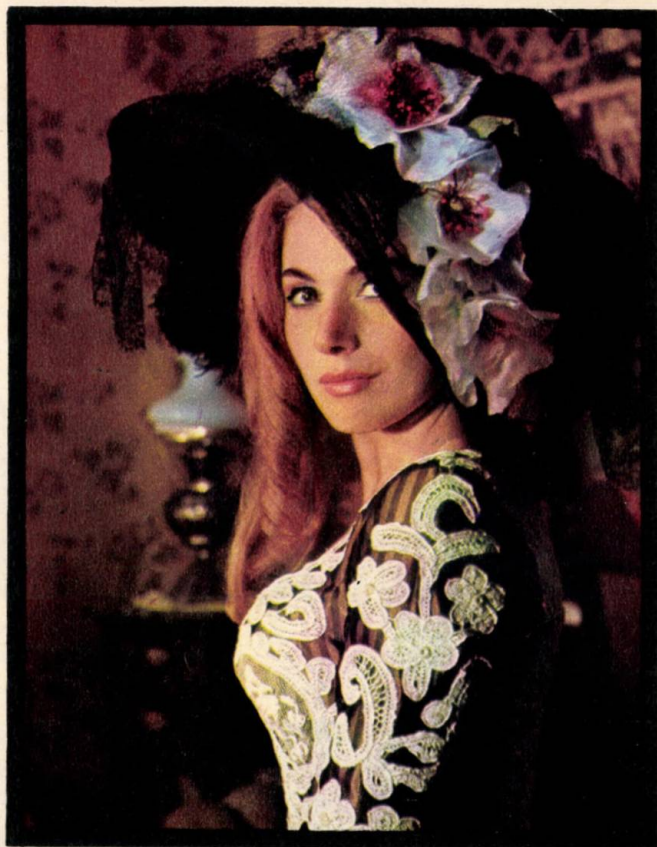
Gina Patrichi, sau reîntîlnirea cu zîmbetul de Annie Girardot

Ioana Bulcă, trecînd cu aceeași pasiune prin toate genurile





*Monica Ghiuță, pe care o așteptăm
cu un rol mare într-un film mare*



*Violeta Andrei, mereu alta
de la rol la rol*

*Irina Gărdescu, prea des numai în filme
«despre bărbați»*

*Dana Comnea, pe care nici un aparat de filmat
n-a știut încă s-o privească în ochi*



Gabrea, «Dincolo de nisipuri»).

Dar despre toate acestea, ca și despre rezultatele cursei pentru întâietate, în almanahul viitor.

**Femeile în filmele
«de bărbați»**

E de la sine înțeles că, vorbind despre actrițe, voi renunța și la ordinea alfabetică și la ideea unei curse pentru întâietate. Aici nu există decît un singur criteriu care, oricît de riscant, ne poate onora: criteriul sentimental. Comunicarea sentimentelor — fie ele strict profesionale — ne situează



Gheorghe Dinică, cel care i-a fixat lui Stănică un profil greu de înlocuit

Leopoldina Bălănuță, actriță care știe să ne ducă sufletul atît de departe





Ilinca Tomoroveanu, față de care greșim dacă o socotim doar o prezență grațioasă

Maria Clara Sebök, despre care, din păcate, încă nu știm prea multe



în afară de timp și spațiu, ne eliberează deci de obligația referirii stricte la o singură stagiune sau la un an anume. Criteriul obiectivității absolute și al adevărului unic, lesne de pus la îndoială, e mai bine să-l lăsăm de-o parte. Sigur, materia este foarte sensibilă și vulnerabilă, dar cum meseria noastră este să analizăm inefabilul și, în extremis, să oferim drept jalon de referință doar propria noastră probitate, nu avem de ce ezita.

Se impune nu un bilanț — pentru că aceasta ar implica sugestia unei etape consumate — ci un tur de orizont, scriind după sistemul dicteului automatic.

Observ, mai întâi, în acest timp, mai puține siluete, absența unor grupări care să se fi ivit din impulsul solidarității, mai multă lipsă de continuitate. Acum îmi dau seama că aș fi putut construi articolul cu totul altfel, fără să separ actorii de actrițe — de pildă, pe cupluri de interpreți. Dar cinematografia noastră nu a impus cupluri de actori, după cum n-a creat nici curente de interpretare mai cuprinzătoare. S-a și spus, de fapt; filmele care au consacrat în ultimii ani câteva nume de actori, cu atribute de vedete, au fost filme «de bărbați». Rolurile feminine erau partea cea mai slabă a scenariilor în cauză, cu funcție strict coloristică și de agrement. Am ajuns să dăm o ritmicitate mai susținută filmelor epice, spectaculare, de acțiune, polițiste, etc. decât producțiilor care angajează ecuațiile existențiale ale vieții noastre reale.

Tristețea lungilor despărțiri

Sufletul meu cinefil este plin de tristețea lungilor despărțiri care separă întâlnirile cinematografice cu adevă-

Ion Besoiu, oscilînd frumos, între jovialitatea princiară și rafinamentul diplomatic

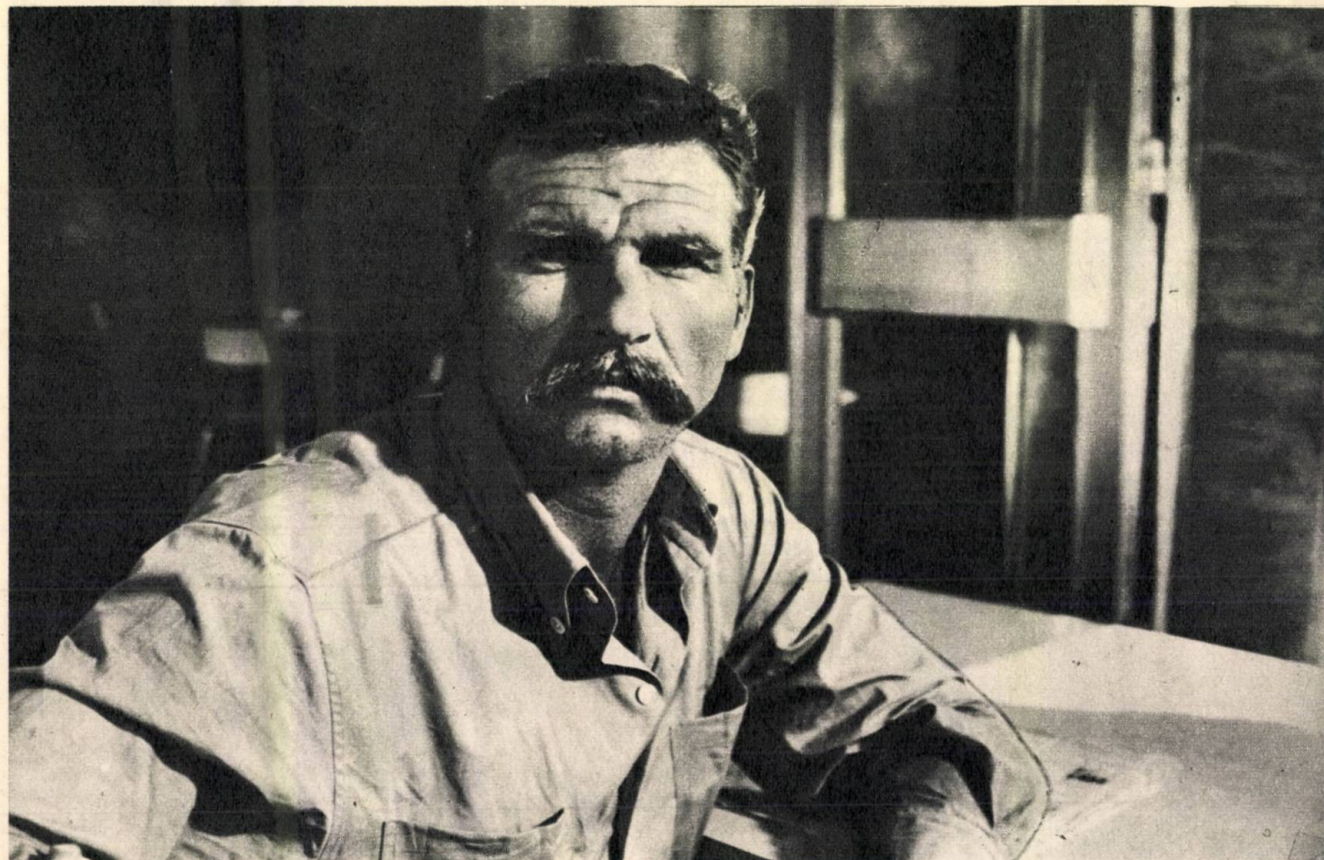




Sebastian Papaiani și Dem Rădulescu, un cuplu comic de neînlocuit

rat revelatoare, de obicei de scurtă durată. Pe Gina Patrichi n-o mai văzusem de la «Procesul alb» și «Pădurea spînzuraților», filme prin care trecea, meteoric, cu zîmbetul și trena ei de Annie Girardot a României, cum singură s-a caracterizat. Astă primăvară, am reîntîlnit-o într-un costum de epocă și într-un rol ingrat din «Felix și Otilia». O nouă întîlnire, zic eu acum, vara, cînd scriu articolul, dar cine știe ce-o mai fi pînă de revelion — deci o nouă întîlnire, pare-se similară, vom avea de abia în această iarnă, în «Bariera». Providentialul «Puterea și Adevărul» ne-a oferit și privilegiul unei revederi — și aceasta, însă, expediată — cu Dana Comnea. Am avut timp să-mi dau seama din nou că, pînă acum, nici un

Ilarion Ciobanu, cine știe dacă nu candidatul nr. 1 la înțîietate în stagiunea ce vine





Dan Năpușu, actorul pentru care de-abia de acum încolo se deschid toate drumurile

aparatură de filmat nu a reușit s-o privească pe această actriță în ochi și să dezvăluie fascinantul, latentele, ascunsele resurse de dramă și poezie de sub pleoapele ei fugitiv deschise și coborâte. Nu știu cât de dramatic sau poetic va fi filmul «Parășutiștii» care se anunță pentru noua stagiune și care e singurul în care Dana Comnea va avea un rol... secundar. Pe Leopoldina Bălănuță n-o mai privisem, pe ecran, de la «Subteranul» când, astă vară, difuzarea filmelor s-a decis să practice suspensul cu sentimentele noastre, anunțând și apoi

amînind premiera filmului «Nunta de piatră». Nu cunosc o altă actriță care, răminând în fața noastră, pe pînă, îndeplinind ritualul existenței cotidiene, să o simțim plecînd, totuși, împreună cu sufletul nostru, atît de departe...

Margareta Pogonat — un titlu secret

Revenind, ajung la minutul de adevăr în care trebuie să vorbesc despre Margareta Pogonat. În acest minut trebuie să pronunț, rar,

cîteva cuvinte grele. Margareta Pogonat este cea mai mare actriță de film din România. Ea deține pentru mine acest titlu secret de cînd a jucat în filmul «Meandre» al lui Mircea Săucan, titlu pe care i l-am confirmat și întărit revăzînd-o în «Drum în penumbră» de Lucian Bratu. Subliniez că sînt două filme despre ziua de azi, dramatice și că, pomenindu-le, m-am simțit obligat să citez și numele regizorilor. Nu în legătură cu preferințele mele regizorale, care sînt mai numeroase, ci pentru a observa că Margareta Pogonat n-a jucat niciodată în travestiuri istorice sau galante și nu și-a închipuit niciodată că se poate face cinema și fără regizor. Cinematograful este un mic aparat inventat de niște industriași din Lyon, ca să ne arate chipurile noastre așa cum sînt.

În context, această definiție, sumară și exclusivistă, are o mare importanță și — dați-mi voie să subliniez eu însumi, din nou — chiar un subtext polemic. Se înțelege că polemica nu vizează atît actrițele — de aceea nu mi-am îngăduit și nu-mi voi îngădui pînă la sfîrșit să citez cîteva nume pe care le prețuiesc în mod cu totul deosebit și care de altfel n-au apărut pe genericele acestui an — care sînt mai degrabă victimele unui sistem pînă acum impropriu de programare tematică și de gen, a tîlmelor și a regizorilor, adesea altminteri decît după vocații și idei. Margareta Pogonat este o excepție fericită. Creația sa cinematografică (iată că mă dezic, Hans Richter nu avea dreptate — se poate vorbi despre o creație actricească în filme) este unitară, niciodată întîmplătoare, are o linie și un stil. Cînd o văd pe ecran nu mi se pare că e altfel decît atunci cînd am întîlnit-o într-un troleibuz 82, care o ducea spre marginea orașului, de unde urma, cu

un alt mijloc de ocazie, să-și continue drumul pînă la Ploiești, drum pe care-l făcea într-un timp, zilnic, ca actriță navetistă. De fapt, cu asta am spus totul sau aproape totul, pentru că mai mult decît a ne crea iluzia identității dintre imagine și existența noastră cotidiană, ce putem oare cere de la un artist? Celelalte calități — talent, frumusețe, farmec, tehnică profesională, putere de iradiere a expresiei se întîlnesc ceva mai des.

Încă un minut de adevăr

Ca să închei turul meu de orizont sentimental — în care, după cum am spus, n-am cutezat să citez cîteva nume — mai trebuie să-mi dezvălui dorința ca viitoarele filme să ne ajute să aflăm mai multe despre Maria Clara Sebök — ultima apariție, de o grăție sesizantă în «Atunci i-am condamnat...», Violeta Andrei, o actriță a tuturor posibilităților («Felix și Otilia», «Astăseară dansăm în familie»), Irina Gărdescu, față de care sentimentele mele au fost totdeauna incerte, pentru că a jucat numai în filme «de bărbați», Monica Ghiuță, care mă ține în aceeași incertitudine, pentru că a jucat numai în filme slabe...

Și cum cred că e potrivit să închei tot printr-un minut sau măcar cîteva secunde de adevăr, nu pot să nu mă întorc spre debutante. Cunoscut un singur nume, cu care voi încheia, fiindcă e mult mai frumos să închei cu un nume decît cu un principiu și pentru că un nume este lucrul cel mai prețios pentru debutanți. În principalul rol feminin din «Ciprian Porumbescu» va apărea recenta absolventă a Institutului, Tamara Crețulescu.

Valerian SAVA

La început

*Să recunoaștem:
în stagiunea 1971—1972, pe firmamentul filmului*

Corina Chiriac

Absolventă a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, promoția 1972, câștigătoarea trofeului «Steaua fără nume», apreciată interpretă de muzică ușoară, debutantă în filmul lui Savel Stiopul, «Aventuri la Marea Neagră». În afară de faptul că de 15 ani apare în spectacole de teatru și televiziune, că mai toți criticii de teatru preferă să o categorisească, din comoditate, în limitele rubricii «cîntăreți și... rar actori», ce lucruri noi cu adevărat interesante se pot spune despre acest temperament exploziv, despre această

față pe nedrept acuzată de infatuare? S-a spus, pe drept, că debutul ei pe marele ecran nu ar fi decît o repetată ocazie de a cînta, că singurele secvențe în care arată «bine» ar fi cele în care cîntă. Dar atîta timp cît Mihaela Mihai sau Margareta Pîslaru, bine distribuite, au reușit să confirme înzestrări actricești, nu cred că există motive care să ne facă să credem că actrița, și mai apoi cîntăreața Corina Chiriac, să nu întruchipeze la un moment dat și un personaj potrivit personalității și temperamentului ei.

Corina Chiriac: nu numai cîntăreață



Tamara Crețulescu



Tamara Crețulescu: o speranță repede confirmată

Pe fata aceasta ce pare rece, necomunicativă, semănînd cu una din cele trei surori ale lui Cehov, nu am avut ocazia să o cunosc în Institut decît din portretele «expresive» ale viitorilor operatori. Am revăzut-o apoi în scenă și impresia inițială s-a volatilizat. Juca pe scena Teatrului de Comedie în musicalul «Alcor și Mona» alături de o experimentată echipă de actori și se descurca excelent în rolul elevei ce vine să privească nostalgic acceleratul ce nu oprește. Cînd am revă-

zut-o în acel scurt intermezzo liric din comedia lui Salzesu, «Astă seară dansăm în familie», am considerat că e numai un prilej de probe pentru film, prilej ce nu-mi putea oferi prea multe date care să-i pună în evidență calitățile. De-abia cînd am asistat la o filmare de platou pentru «Balada», mi-am zis că Gh. Vitanidis va încerca o surpriză. O surpriză plăcută, normal, de vreme ce Tamara Crețulescu aparține, în toate datele, rolului Berthei.

de drum

românesc au apărut cele mai multe stele noi

Mihaela Mihai

O anumită timiditate a glasului care nu poate fi confundată cu lipsa de forță, absența afectării, chipul plăcut, întotdeauna expresiv, întotdeauna în acord cu conținutul afectiv al cântecului sînt, probabil, cîteva dintre argumentele care l-au determinat pe Mircea Mureșan să o distribuie în «Asediul». Debutul Mihaelei Mihai a fost surprinzător. Patetismul reținut, chipul de o rară mobilitate, discreția jocului, i-au făcut pe cronicari să-i ureze un alt rol de întindere într-un film. Am revăzut-o apoi la «Barieră»

în timpul unei filmări și era uimitor să constat atîta naturalețe, atîta farmec și atîta detașare la un om care se afla pentru a doua oară în fața camerei, în compania unor actori de renume: Octavian Cotescu, Dan Nuțu, Gina Patrichi. Poate că secvența aceea, la care asistasem din întâmplare, nici nu va intra în film. Dar pentru mine ea va rămîne cea mai frumoasă secvență a filmului lui Mureșan. Și asta numai datorită fetei aceleia care știa să ia totul, dar absolut totul, în serios.

Mihaela Mihai: un debut surprinzător



Elena Dacian



Elena Dacian: cu certitudine actriță

Cunoscuta solistă a Teatrului de Operă și Balet, admirată de spectatorii din țară și de peste hotare, a debutat pe marele ecran nu în rolul Auricăi din «Felix și Otilia», ci în filmul «Legenda Ciocîrliei», scurt-metraj experimental al regizorului Aurel Miheles. Este adevărat că în filmul lui Miheles ne reîntîlneam cu balerina Elena Dacian. Oricum, tot debut cinematografic se cheamă că era. Numai intuiția lui Mihu putea să descopere în balerină actrița, mai ales că regizorul

era conștient de faptul că trăirea scenică e total diferită de cea cinematografică. Și se pare că nu s-a înșelat. Elena Dacian a reușit să ne strecoare în sutlețe acea acreală, acea răutate de față bătrînă, fără de care personajul ar fi fost de neconceput. Jocul realist, în perfectă concordanță cu cerințele scenariului, cu creațiile celorlalți interpreți, farmecul straniu al figurii sînt, credem, numai cîteva din atributele care consfințesc apariția unei noi actrițe: Elena Dacian.

La început

Radu Boruzescu



Radu Boruzescu: preocupat acum doar de decoruri

Cînd, cu ani în urmă, Iulian Mihu își anunța proiecte și printre ele figura și ecranizarea romanului «Enigma Otiliei», zeci de viitori spectatori se întrebau cu teamă și speranță cine va fi interpretul lui Felix Sima. Pe atunci, Mihu voia să-l folosească, nici mai mult nici mai puțin, decît pe Dan Spătaru. Astăzi, cînd filmul s-a întîlnit deja cu spectatorii, Iulian Mihu nu mai poate crede că altcineva decît absolutul Institutului de Arte Plastice, scenograful Radu Boruzescu, l-ar fi putut «face» pe Felix.

Instantaneu, alți doi tineri regizori și-au descoperit în persoana lui Boruzescu scenograful și totodată interpretul ideal: Mircea Veroiu și Dan Pița.

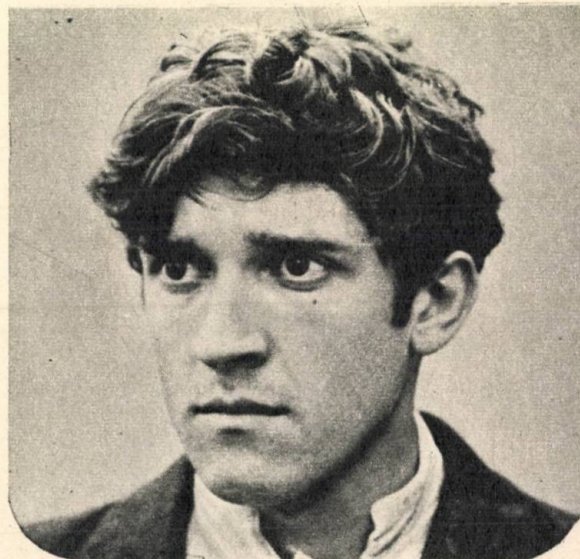
Mai trist, mai concentrat, mult mai ciudat decît în filmul lui Mihu, ceterașul din filmul lui Dan Pița i-a oferit lui Radu Boruzescu o partitură mai aproape de datele lui sufletești. Semnînd scenografia la cel de-al treilea film, «Cu mîinile curate», el nu pare să mai fie interesat de altceva decît de decorurile, de atmosfera, de detaliile capabile să împrumute filmului senzația că totul este adevărat. Dar cum între munca de concepție și realizare a decorurilor, și cea a interpretării, există numeroase similitudini, nu ni se pare imposibil să-l mai revedem pe Boruzescu împrumutînd personalitatea lui cine știe cărui personaj de film.

Mircea Diaconu

Cu fața veșnic mirată, nedumerită, incapabil să priceapă exact și definitiv ceea ce se petrece în jurul său, ceva ce aduce a Harry Langdon și a Malec (exageriez din dorința de a fi crezut puțin, foarte puțin) așa a apărut tînărul, mult prea tînărul interpret al lui Brînzovenescu din actuala «Scrisoare pierdută» de la «Bulandra». A intrat în cel de-al douăzecișitrea an și poate fi considerat pe drept «actorul noului val românesc». A debutat pe platourile I.A.T.C. la vîrsta de douăzeci de ani, într-un film-examen, deci mai puțin interesant, apoi în regia Cristinei Nicolae (asistentă, actualmente, la «Bariera» lui Mircea Mureșan) a jucat un rol într-un film obișnuit, producție de Institut: «Fapt

divers», inspirat de un caz de eroism cotidian semnalat în «Scînteia». Au urmat rînd pe rînd: un rol în «Mincinosul» de Carlo Goldoni («primul rol din viața mea în care am fost îmbrăcat foarte frumos», spune Diaconu), apoi «Harfa de iarbă» și, înainte de «Scrisoare», surpriza lui Pița: dezertorul din «La o nuntă». Faptul că a filmat, în ordinea «întrării în scenă», episoadele din filmul lui Dan Pița, că s-a simțit «liber» să facă ceea ce credea și, poate chiar încercarea tînărului regizor de a-l face să uite că este «artist», au contribuit la crearea unui personaj ce va rămîne, fără puțință de tăgadă, un punct de referință în cinematograful românesc contemporan.

Mircea Diaconu: Harry Langdon și Malec, dar el însuși



Calboreanu Junior

Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și cinematografică, I.L. Caragiale, actor al Teatrului Național din București, fiul marelui actor, deloc gelos pe faima tatălui, este hotărât să se grăbească încet. Știe că munca perseverență, minuțioasă, a actorului cu sine însuși, este cheia succesului. Știe că nu poate face nimic pentru a evita comparațiile, pentru a liniști suspiciunile și de aceea muncește în tăcere. A apărut de mai multe ori pe scena Naționalului și nimeni nu s-a străduit să-l remarce.

Că este un actor deosebit, a reușit să remarce pînă acum numai tînărul Dan Pița, care fără teamă l-a distribuit în «La o nuntă», în rolul mirelui rămas

fără mireasă în noaptea nunții.

Deși în film el ar fi trebuit să fie numai un personaj de plan doi, un ajutător cum se spune, el a reușit să se impună și să ajungă în prim plan datorită seriozității cu care și-a făcut rolul. Două-trei prim-planuri transmit fără greș psihologia nuanțată a feciorului avut, incapabil să iubească și care, sub o aparență bonomă, ascunde o cruzime animalică. În lungă secvență a mesei de nuntă, aparatul insistă asupra gesturilor mirelui și forța cu care doar prin gesturi ni se comunică o anumită stare, valorează, datorită interpretării lui George Calboreanu jr., infinit mai mult decît șapte sau opt replici «semnificative».

Ursula Nussbächer

Studentă în anul IV la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică «I.L. Caragiale», clasa Petrică Vasilescu, viitoarea actriță nu ar fi visat să interpreteze un rol în film, mai ales că nimeni pînă atunci nu se grăbise să-i spună că ar fi o «tînără speranță».

Cursurile și repetițiile își urmau mersul cînd, pe neașteptate, a apărut regizorul Dan Pița care a invitat-o la Buftea pentru... «niște probe». Că se dăduseră pînă atunci numeroase alte probe, că fuseseră încercate multe alte tinere pentru rolul miresei din viitorul film «La

o nuntă», Ursula Nussbächer nu avea să afle decît mai tîrziu. Și tot mai tîrziu, cînd regizorul a descoperit în ea interpreta rolului, tînăra actriță a trebuit să încerce o nouă și veritabilă surpriză: rolul va fi «mut». Va trebui să comunice cu partenerul ei, Radu Boruzescu, numai din priviri.

«A fost destul de greu — spune Ursula Nussbächer — și dacă n-ar fi fost Dan Pița, dacă el nu ar fi avut răbdare și nu m-ar fi făcut să cred în rolul care la început mi s-a părut lipsit de importanță, nu știu dacă astăzi m-aș fi putut privi în oglinda ecranului».

George Calboreanu jr.: deloc gelos pe faima tatălui

Ursula Nussbächer: debut «piatră de încercare» cu un rol mut



Julieta Szönnyi



Julieta Szönnyi: de văzut neapărat și pe scenă

Născută în 1949, studentă în anul IV, clasa de actorie a profesorului Mo-ni Ghelerter. Pe vremea când a fost aleasă să interpreteze rolul Otiliei, avea emoții pentru «Salomeea» lui Oscar Wilde, rolul care trebuia, alături de altele mai mici și mai puțin interesante, să-i asigure trecerea în anul al III-lea. Nu a visat niciodată să joace rolul Otiliei, drept care, timp de o lună de zile cît a durat pregătirea pentru începerea filmărilor, nici nu a crezut că va apărea în filmul lui Iulian Mihu. Criticii și spectato-

rii n-au prea cruțat-o pe interpreta Otiliei, nici un alt regizor nu i-a oferit, pînă acum, un rol în vreun alt film. S-ar putea să se întîmple sub ochii noștri o mare nedreptate. Julieta Szönnyi trebuie văzută, văzută în primul rînd pe scenă, căci ea aparține acelei restrînse categorii de talente ce se lasă greu descoperite grație discreției, sensibilității, lipsei de orgoliu manifestat, calități atît de greu detectabile în marea masă a celor ce se pregătesc să-și facă din puterea de a emoționa o meserie.

Cornel Patrichi

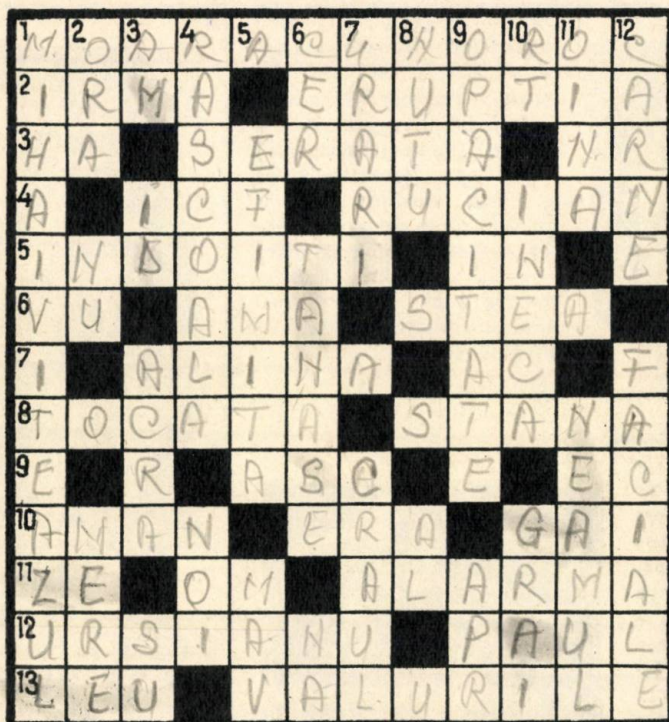
Absolvent al liceului de Coregrafie din București, a apărut în peste 80 de emisiuni pe micul ecran, ca dansator sau în calitate de maestru coregraf. Debutul pe marele ecran, Simion din «Pădurea pierdută». Un personaj ambiguu și deconcertant. Un cronicar respectat cum este D.I. Suchianu se întreba: «Ce este el oare? Luptător social? Zăpăcit romantic? Hoț? Haiduc? Rebel în sine? Rebel fără cauză? Visător?» Categorie, el este un personaj în-înzestrat cu o imensă putere de caracter, cu un enorm talent de a comanda, de a porunci altora, de a se face ascultat. Remar-

cabila performanță actoricească din «Pădurea pierdută» a reușit să emoționeze—lucru rar—și criticii și spectatorii. Sigur că este meritul regizorului de a-l fi ales. Căci Cornel Patrichi este un eminent balerin. Și unde, dacă nu în balet, exaltarea și siguranța se întîlnesc mai bine? Arta dansului a împrumutat jocului său actoricesc o suplețe și o grație fermecătoare. Ceea ce a reușit să facă Patrichi a fost să ne comunice misterul personajului, completa, fantastica și utopica față a acestui personaj deosebit din literatura noastră cinematografică.

Cornel Patrichi: demonstrație de actorie și nu de balet



Filme românești



ORIZONTAL. 1. Film realizat după nuvela cu același titlu de Ion Slavici (3 cuv.); **2.** Personaj feminin din filmul «Facerea lumii» — Unul din filmele realizate de Liviu Ciulei; **3.** Hectar (abr.) — Film din creația Malvinei Urșianu — Număr redus; **4.** Institut de cultură fizică (abr.) — Interpretul lui Pavel din filmul «Alarmă în munți»; **5.** Dublate — Plantă textilă; **6.** Evul mediul — A iubi (înv.) — «...fără nume», film realizat după piesa omonimă de Mihail Sebastian (neart.); **7.** Prenume feminin — Prinde bine; **8.** Măruntită — Eroină din filmul «Ciulinii Bărăganului»; **9.** Oraș antic — E singur cucl; **10.** Pictor român (1831—1891), despre care s-a realizat un film-medalion — O întreagă istorie — Păsări răpitoare; **11.** Două din zece! — «...de lângă tine», film realizat în peisajul tumultuos al Bicazului (neart.) — «... în munți», film din viața grănicerilor noștri; **12.** Regizoarea filmului «Gioconda fără suris» — Tinărul pilot, interpretat de Emil Hossu, din filmul «Decolarea»; **13.** Autorul romanului «Puterea», după care s-a realizat filmul «Asediul» — «...Dunării», alt film realizat în regia lui Liviu Ciulei.

VERTICAL: 1. Film istoric realizat de Sergiu Nicolaescu (2 cuv.); **2.** «Ultima...» piesă de Mihail Sebastian, după care s-a realizat filmul «Afacerea Protar» — Negație — «La...», film realizat după o nuvelă de Ion Slavici; **3.** Antemeridian — Idee! — Oțetită — Supuse; **4.** Film care are la bază romanul cu același titlu de Liviu Rebreanu — «În sat la...», unul din primele filme ale noii noastre cinematografii; **5.** Personaj episodic din filmul «D-ale carnavalului» — Căile ferate maghiare; **6.** «...nu are gratii», film realizat de Fr. Munteanu (neart.) — Rolul cu care a debutat Florin Piersic în cinematografie («Ciulinii Bărăganului») — Zonă sudică; **7.** Orații — Stil de înot; **8.** Interpretul lui Mitu din filmul «Legenda» — Aleel; **9.** Lipsă de transparență — Aprilie (abr.); **10.** Petrel — A se sufoca — Vorbire; **11.** Sport național — «...Șoimăreștilor», film realizat după romanul cu același titlu de Mihail Sadoveanu; **12.** Țesutul muscular — Care ține de față (pl.).

Cuvinte rare: AMA, ASC, MAV

Adam STOICA

Debuturi pe

KARIN PETERSEN a fost o revelație datorită unui foileton de mare popularitate al televiziunii. (O caracteristică a zilelor noastre: actrite de real talent — vezi Diana Rigg și Susan Hampshire — izbutesc să se lanseze doar datorită serialelor tv. Televiziunea, care a pus capăt «star-sistemului», îl reînvie: rodează tinerii actori și, după ce îi lansează, creindu-le o



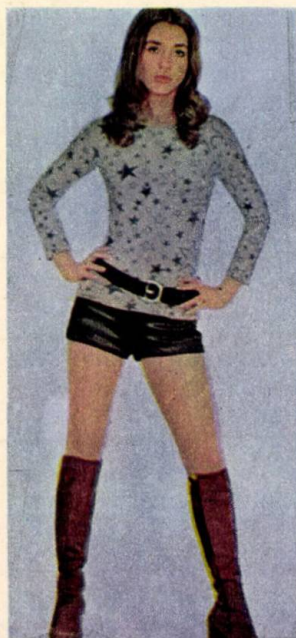
Lansată de TV

popularitate — mai mare poate decât cea pe care le-a putut-o crea marele ecran — îi oferă din nou, gata deveniți vedete, cinematografului.) Deci Karin Petersen, după ce a fost «doamna de Monsoreau» pe micul ecran francez, are perspective să apară pe marele ecran în «Adolescentul» după — Dostoievski și în «Afinități electice» — după Goethe.



Soția lui Barbă albastră

HALINA GOLANKO, protagonista unui nou film polonez semnat de regizorul debutant Janusz Zaorski, a pătruns în trombă în 1972 pe marele ecran (două filme la rînd: «Moștenitorii d-nei Suzane» și «Să fugi cît mai aproape») după succesul repurtat într-un serial tv. În «Să fugi cît mai aproape», realizat de regizorul debutant Zaorski, partenerul Halinei Golanko, Jerzy Goralczyk, este la primul său rol pe marele ecran.



Debut în trombă

ANGELIKA WALLER

și-a început și ea cariera pe micul ecran (după ce, la absolvirea Institutului, obținuse rolul Polly din «Opera de trei parale» pe scena teatrului Berliner Ensemble). Deci, după ce a jucat în cîteva zeci de producții tv., Angelika Waller a debutat pe marele ecran în «Pantera neagră», pentru ca anul acesta să obțină rolul principal din «Scoate pălăria cînd sîruți» și să se impună ca vedetă de film pe platourile DEFA.



Proaspăt vedeta

După un rol modest în «Bandiții la Milano» de Lizzani, **AGOSTINA BELLI** se lansează anul acesta în «Barbă albastră» (ea e una din soțiile lui Richard Burton, alias Barbă albastră). Agostina Belli, de 22 de ani, fostă casierică, își începe însă cu adevărat cariera cinematografică în ultimul ei film, un film politic, foarte discutat la Cannes '72: «Mimi-metalurgistul lovit în onoarea lui».

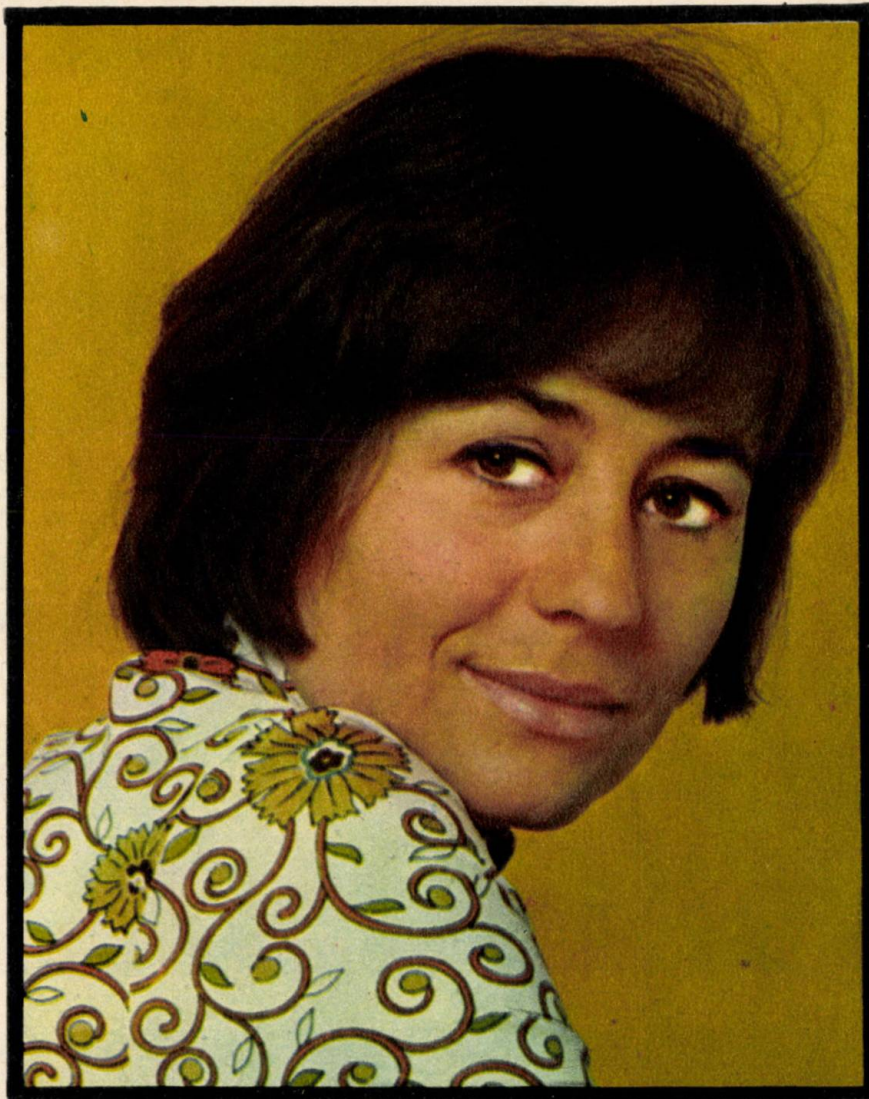
Roger Vadim, arhircunoscut pentru flerul său de a descoperi și de a lansa vedete (ne limităm să le cităm pe Annette Stroyberg, Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Jane Fonda), continuă să facă noi descoperiri. Ultima: americana **BARBARA LEIGH**, pe care a distribuit-o pentru prima oară într-un rol episodic acum un an; în filmul pe care l-a realizat la Hollywood: «Un șir de tete drăguțe». Anul acesta, Barbara Leigh va apare în «Don Juan» (realizat tot de Vadim) ca parteneră — egală — a lui Brigitte Bardot.



Alături de Brigitte Bardot

mapamond

Înainte vreme, tinerii de soiul lui Rastignac (care vroiau să răzbească în viață cu tot dinadinsul) publicau romane sau versuri. Ca să iasă din anonim. Astăzi e la modă să faci film. Nu e numai modern. E eficace. Cu un volum de versuri nu poți răzbate. Nu poți ieși din anonim. Cu un film, cu un singur film, poți deveni universal cunoscut. Și recunoscut. Dar ca să-l faci, acel singur film, trebuie să fii mai puternic, mai perseverent decât Rastignac cel descris de Balzac... (E vorba, desigur, de situația realizatorilor care depind de producătorii capitaliști.) În țările socialiste, problema nu se mai pune. Odată cu absolvirea Institutului, tânărului regizor i se acordă — în principiu — încrederea și i se deschid porțile studiourilor. De pildă, anul acesta, regizorul-debutant bulgar Ivan Nicev realizează filmul «În zori» și vedeta filmului său era cea mai cunoscută actriță de film din Bulgaria, Nevena Kokanova. În Polonia și-au realizat în 1972 filmele de debut cîțiva regizori tineri, între care, cel mai tânăr, Janusz Zaorski — 24 de ani. (Nu are rost să extindem exemplele fiindcă, așa cum notam mai sus, problema a încetat să mai existe.) Un Rastignac al anului '72 din acest veac este, se pare, și francezul Jean-Pierre Blanc — 28 de ani. Un tânăr care pare timid, dar care precis nu e timid. Un tânăr care nu pare încăpățînat, dar care precis e încăpățînat. Și ambițios. Și muncitor. Pe scurt, Blanc s-a claustrat între patru pereți și a scris într-o săptămînă scenariul primului său lungmetraj, «Fata bătrînă» (plus decupajul regizoral și dialogurile). Apoi l-a trimis celor doi actori aleși de el să fie vedetele filmului: Annie Girardot și Philippe Noiret. Ce i-a determinat pe cei doi actori-vedete să fie de acord cu acest scenariu banal? Poate că s-au lăsat convinși tocmai de banalitatea subiectului, de simplitatea lui. Fapt e că amîndoi i-au răspuns telefonic lui Blanc că acceptă. Producătorului Raymond Danon, Jean-Pierre Blanc i-a spus următoarele: «N-am făcut încă nici un film, e adevărat, dar dacă lui Girardot și lui Noiret le-a plăcut scenariul meu și au acceptat să joace, înseamnă că e bun...» Impresionat de siguranța lui Blanc, Danon a cedat și i-a promis că



Annie Girardot, interpretă într-un film-debut

în cazul că filmul de debut își recupează cheltuielile, îi semnează un cec în alb pentru un al doilea film. Izbucnind în rîs, Blanc a răspuns: «Semnați-l pe loc. Filmul meu de debut va aduce și ciștiguri. Iar al doilea va fi un mare succes. Scenariul e gata. Se numește «Canapeaua albastră», învins de cutezanța tînrului timid, Danon a acceptat.

Apoi a venit rîndul distribuitorilor să-și spună cuvîntul. Cu două zile

înainte de premieră, ei au respins filmul ca «prea mediocru». Deoarece era în ajunul Anului Nou 1972, paguba a fost imensă. Acum, după ce «Fata bătrînă», preluat de un distribuitor curajos care a difuzat mai multe «opere prime» (e vorba de Charles Rochman) a înregistrat în decurs de un an un record de încasări, Joe Siritzky, distribuitorul care a respins filmul la început, nu mai îndrăznește să scoată capul în lume.

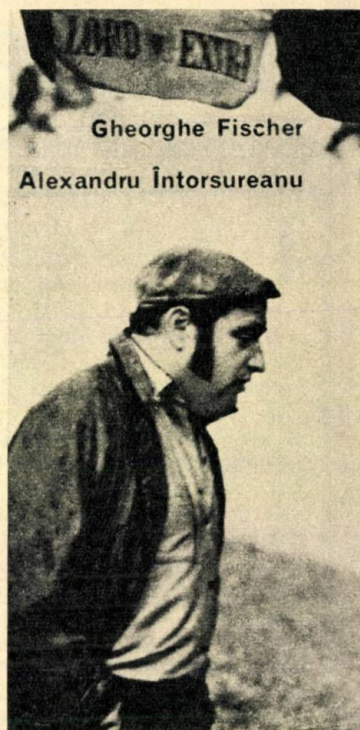
operatorii

IMAGINE SEMNATĂ DE:

*Ne întrebăm :
cu cine e filmul?*

*Ne întrebăm:
de cine e filmul?*

*Ne întrebăm însă vreodată
cui datorăm imaginea unui film?*



Gheorghe Fischer
Alexandru Întorsureanu



Gheorghe Volcu

Rafinamentul culorii, plastica neobișnuită, tot ce înseamnă poezie și atmosferă a imaginii în «Enigma Otiliei», datorăm operatorilor **GHEORGHE FISCHER** și **ALEXANDRU ÎNTORSUREANU** și nu numai în sensul obișnuit al semnării imaginii unui film: pentru «Enigma Otiliei», cei doi operatori au pus la punct un procedeu propriu de filmare și prelucrare a peliculei color. Este și grație acestui procedeu, faptul că pentru prima dată am avut pe ecrane nu ceea ce se cheamă în mod obișnuit un film color, ci un poem închinat culorii.



«Enigma Otiliei»: un poem închinat culorii

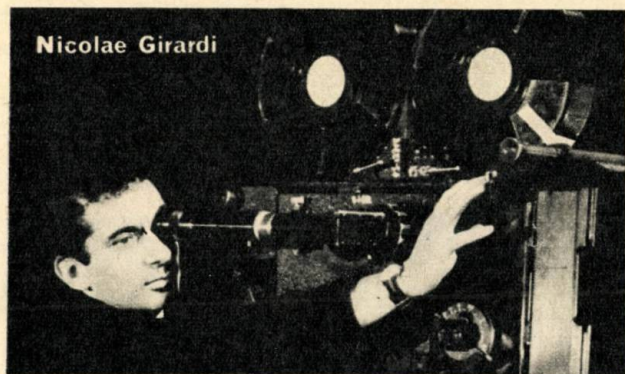
Tot ce ne-a încântat și ne încântă încă ochiul în serialele «Haiducii», dinamismul imaginii, culoarea, atmosfera, spectaculozitatea, datorăm, de 7 ani încoace, operatorului **GHEORGHE VOICU**

«Haiducii»: dinamism, atmosferă, spectaculozitate





«Drum în penumbră»: latura poetică



Nicolae Girardi

«Sfinta Tereza și diavoli»: latura dramatică



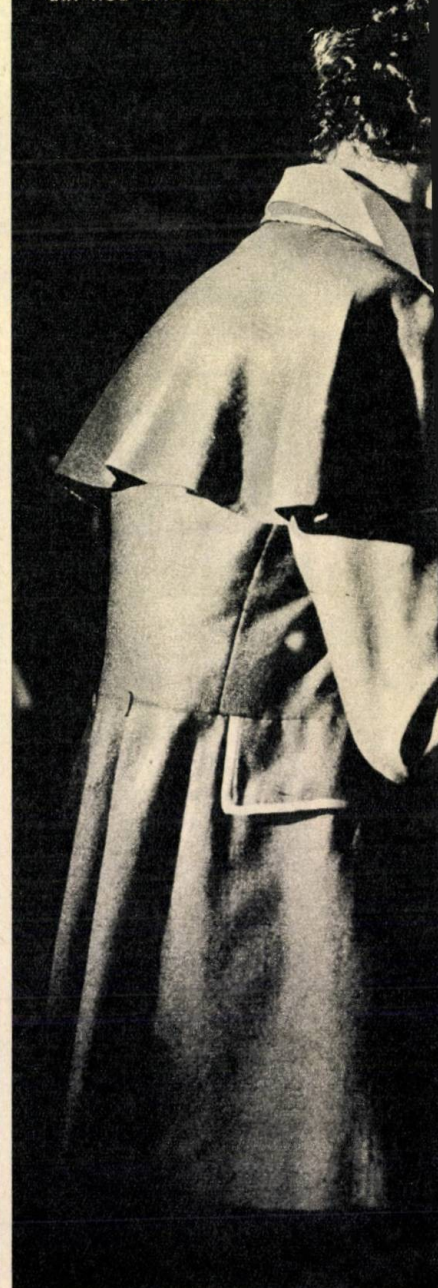
Poetică atunci când trebuie, tehnică și precisă atunci când trebuie, dramatică și viguroasă atunci când trebuie, imaginea semnată de **NICOLAE GIRARDI**

este întotdeauna aceea potrivită filmului respectiv, este imaginea aceea unică pe care regizorul și-o dorește, despre care știe că este singura în stare să exprime exact ideile. Dovada concretă în stagiunea trecută, două filme total deosebite ca stil și ca factură: «Sfinta Tereza și diavoli» și «Drum în penumbră».

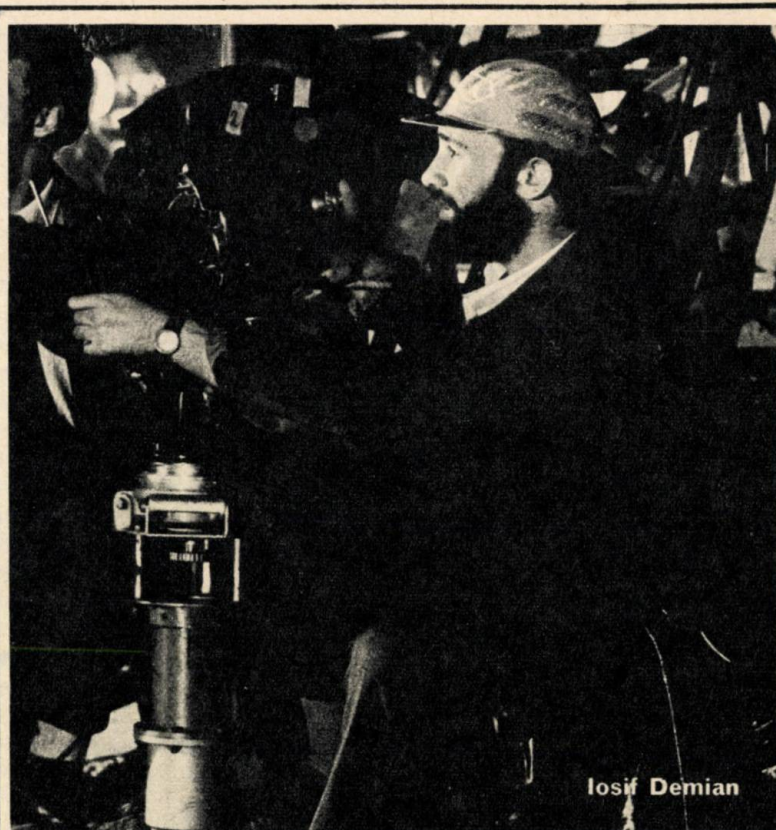


Ovidiu Gologan

«Ciprian Porumbescu»: din nou în lumea culorii



De la «Moara cu noroc» încoace, **OVIDIU GOLOGAN** a rămas același îndrăgostit de jocul umbrelor și al luminilor, de atmosfera griurilor, cețoase sau luminoase, într-un cuvânt de tot ce înseamnă poezia alb-negrului. Este poate printre puținii creatori de imagine, care știe că nimic nu e mai greu decât să colorezi în alb-negru și, dintre cei și mai puțini, care reușesc să o facă cu adevărat. Dovada că nici culoarea nu-l lasă rece, am mai avut-o însă și o vom avea din nou în «Ciprian Porumbescu».

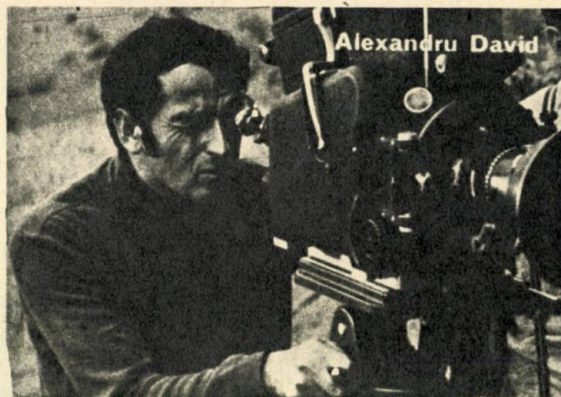


Iosif Demian

Sobră, pînă la austeritate, gîndită în alb-negru, gri — toate tonurile de alb, negru și gri — imaginea care face ca «Nunta de piatră» să fie un film al gîndului comunicat aproape exclusiv vizual, imaginea funcțional-poetică sau funcțional-cudă care face ca «Nunta de piatră» să fie aproape o pledoarie pentru un «cinematograf al ochiului», poartă semnătura tînărului operator **IOSIF DEMIAN**

«Nunta de piatră»: un cinematograf al ochiului





Alexandru David



«Atunci i-am condamnat pe toți la moarte»: imaginea senzorială

Imaginea
stranie din
«Atunci i-am
condamnat
pe toți
la moarte»,
imaginea aceea
care te făcea
să simți arșița
soarelui
sau mirosul
prafului
de pușcă
sau
trecerea
timpului
sau
parcurerea
unui spațiu,
imaginile
violente
și violent
dramatice
din
«Cu mâinile
curate»
poartă
semnătura
operatorului

**ALEXANDRU
DAVID**



«Bariera» și...

...«Astă seară dansăm în



«Cu mâinile curate»: imaginea violent dramatică

George Cornea

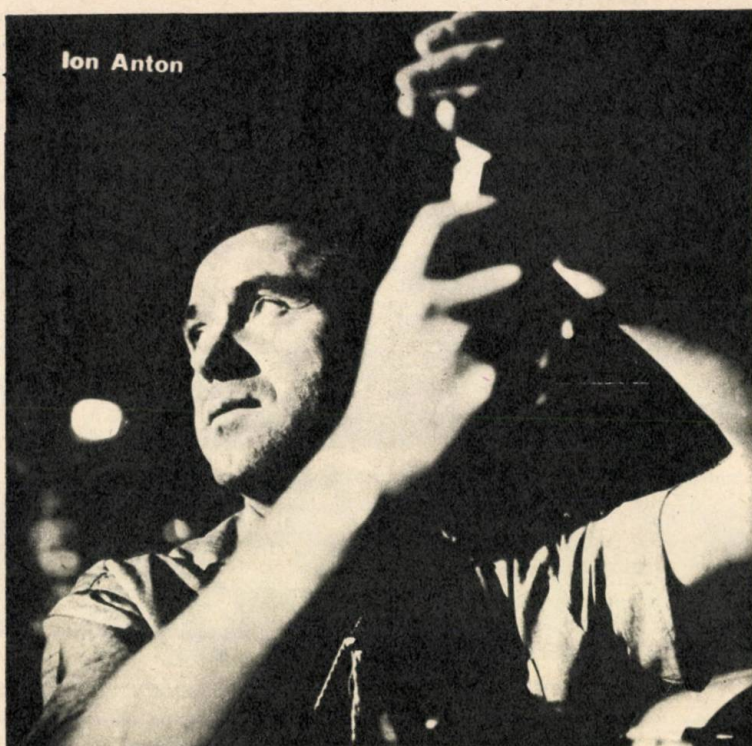


«Astă-seară dansăm în familie», «Asediul» și «Bariera» — trei filme total deosebite ca gen și ca factură — toate trei cu imaginea semnată de **GEORGE CORNEA**. Operatorul pentru care profesionalismul nu se confundă cu rutina, operatorul pentru care, alb-negru sau color, imaginea unui film este o lume de reinventat, de fiecare dată alta, de fiecare dată pentru el nouă.

familie»: două lumi de reinventat.



Ion Anton



E greu să vorbești despre **ION ANTON** și «Aventuri la Marea Neagră», filmul pe care-l semnează anul acesta, pentru că specialitatea lui era imaginea pură și tandră din «Anotimpuri» de exemplu, imaginea aceea cu poezia concentrată în gri-uri dulci împinse mai totdeauna spre alb, imagine care sugera prospețimea zăpezii. E foarte bună și frumoasă imaginea din «Aventuri la Marea Neagră», dar nu știu de ce și cu ce speranță așteptăm din nou un Ion Anton în alb-negru.

«Aventuri la Marea Neagră»: altceva decât alb-negru





Nicolae Mărgineanu

NICOLAE MĂRGINEANU cel care semnează imaginea «B.D.»-urilor și recent aceea a filmului «Explozia» este un nume nou în lumea veche a creatorilor de imagine. Și totuși semnătura lui poartă în egală măsură amprenta profesionalismului și a talentului. Nicolae Mărgineanu este un nume de reținut.



«B.D.»: amprenta

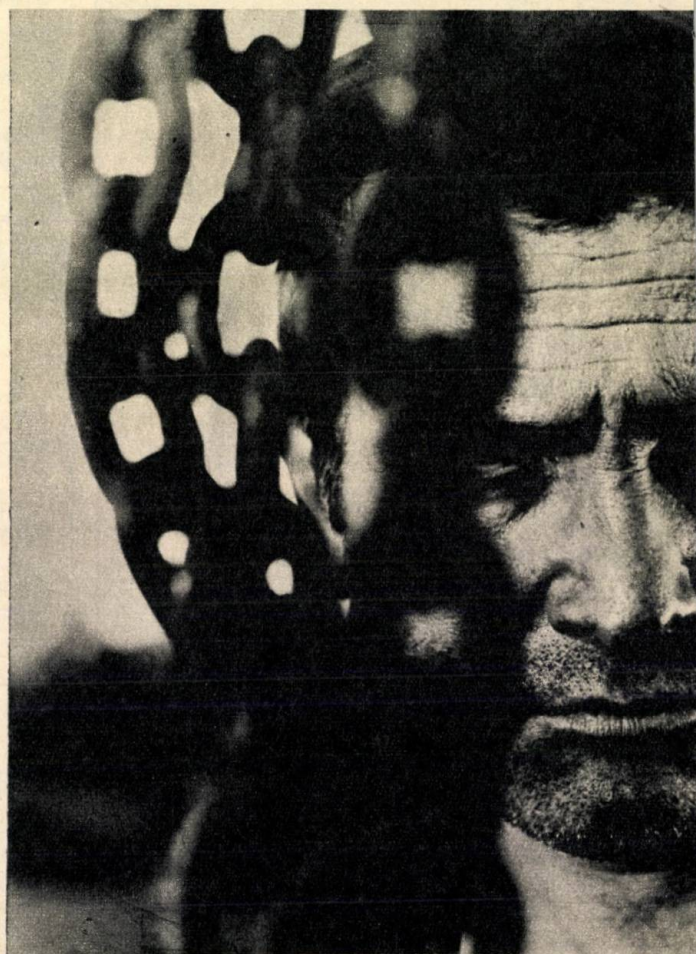


Dinu Tănase

Încă de la debut, în 1969, cu «Prea mic pentru un război atât de mare»,
DINU TĂNASE

nu a fost considerat o tînă ră speranță,
ci o tînă ră certitudine,
pentru că imaginea semnată de el
avea siguranță, expresivitate,
putere de a comunica exact
lungimea de undă a filmului respectiv,
calități care țin,
orice s-ar spune,
de maturitate artistică.

Calități care de altfel se regăsesc
și în filmul
«Frații», realizat în stagiunea trecută.



«Frații»: siguranță, expresivitate



profesionalismului și a talentului



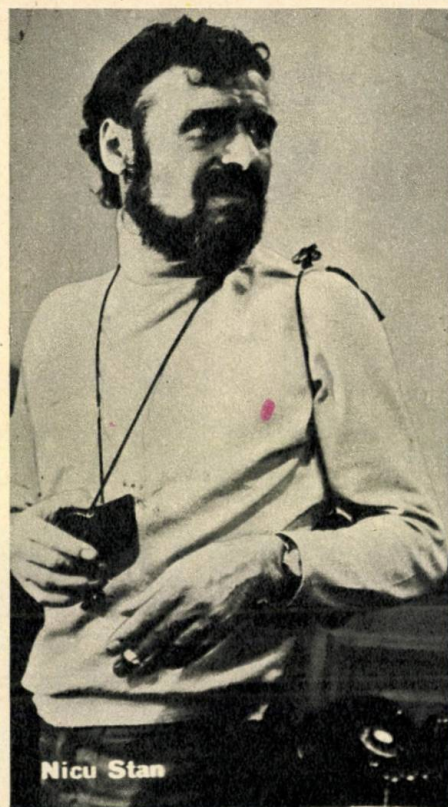
Doru Segall

DORU SEGALL nu este numai operatorul capabil să realizeze cu aceeași pasiune și pricepere imagini de film documentar sau filme de artă, găbind fiecăruia tonul și lumea lui, ci și un posibil autor total. «Marile emoții mici» — din păcate singurul pe care l-a realizat în întregime — a fost o perfectă probă materială. Anul acesta, printre altele, Doru Segall a semnat și imaginea aceluia film ciudat de frumos al lui Mirel Ilieșu, «În marea trecere».

«În marea trecere»: cu pasiune și pricepere



maturitate artistică



Nicu Stan

Fie că e vorba de culoare sau de alb-negru, de film istoric sau de actualitate, imaginea semnată de **NICU STAN**

poartă întotdeauna amprenta personalității lui: forța de expresie, simțul măsurii, sensibilitate deschisă deopotrivă către spectaculos și către discreție, puterea de a găsi deopotrivă atmosfera exactă a unei bătălii sau intimitatea unei scene între patru pereți.

Pentru Nicu Stan, filmul și imaginea sînt două lumi care se confundă perfect, de unde senzația că altcineva în afară de el nu ar fi putut semna un film sau altul.

Trei exemple concrete anul acesta:

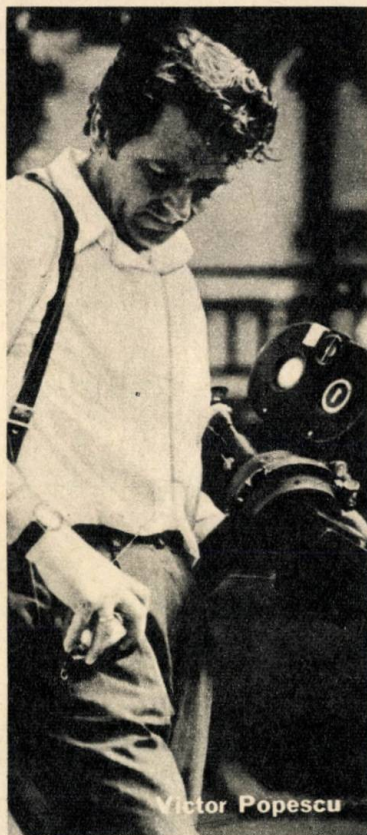
«Puterea și Adevărul»,
«Pădurea pierdută»
și
«Zestrea».



«Puterea și Adevărul»: forța de expresie

«Pădurea pierdută»: gustul pentru spectaculos





Victor Popescu

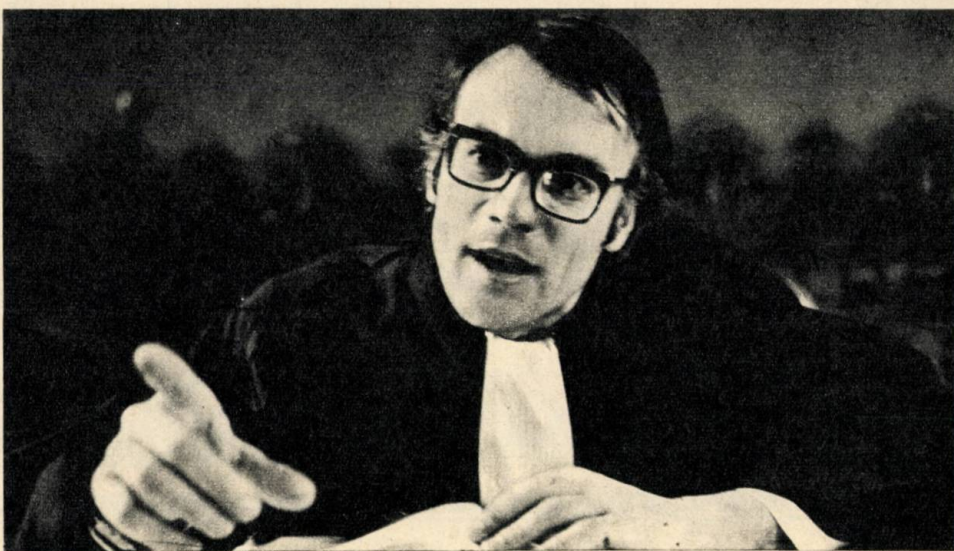


«Vulcanii noroiși»: dramul de poezie necesar

L-am ales special pe **VICTOR POPESCU** să reprezinte marea armată a operatorilor de la studioul Sahia, secția «știință popularizată», pentru că realmente este unul dintre operatorii cu cea mai constantă activitate în domeniul respectiv. Dar nu numai pentru atît, ci pentru că imaginea semnată de el aduce întotdeauna exact dramul acela de poezie — atît de necesar filmelor de știință — care să le facă plăcute și ochiului, nu numai minții.



Gheorghe Viorel Todan



«Pentru că se iubesc»: delicatețe și grație

Delicatețea și grația, pe care **GHEORGHE VIOREL TODAN** le imprimă imaginii ultimului său film «Pentru că se iubesc», sînt numai două din calitățile lui de operator. Pentru că la nevoie, imaginea semnată de el poate fi și concretă, ca în «Străinul», și dramatică ca în «Meandre». Niciodată însă imaginilor semnate de el nu le va lipsi poezia. Pentru că, la Gheorghe Viorel Todan, poezia este rațiunea de a exista a imaginii.

O artă matură



*Cine se înscrie la cuvînt?
La cuvîntul acela
unic, cult, expresiv și adevărat,
rostit prin desen, culori
și mișcare*

Elegantul volum «Film TV Graphics», editat de Walter Herdeg și scris în trei limbi de vechie și simpatică noastră cunoștință John Halas, fervent «animator al animației», e de la prima până la ultima pagină o pledoarie în favoarea filmului de desen animat, o echilibrată demonstrație a eficacității expresive și a «ubicuității» funcționale ce caracterizează această artă, a 8-a sau a 7-a bis, sau cum vrem să-i mai spunem. În capitolul «Filmul de agrement la cinema și la televiziune», John Halas face o observație interesantă și argumentată, și anume: încă de la începuturile cinematografului, cei mai mari realizatori au recurs la desen. Sint citați Eisenstein, Cocteau, Dreyer și, dintre cei mai recenti, Fellini, Antonioni și Visconti pentru Italia; Agnès Varda pentru Franța; David Lean, John Schlesinger și Carol Reed pentru Anglia; Bergman pentru Suedia. Toți aceștia, susține Halas pe bună dreptate, își datorează prestigiul și unui puternic simț grafic, iar ceea ce îi deosebește, în raport cu mulți alți cinești, e arta compoziției. Li s-ar putea adăuga, de la noi, Ciulea și Popescu-Gopo, și nu întâmplător, avînd în vedere formația lor plasticoscenografică.

Un ceva în plus

Halas admite, firește, posibilitatea unei împliniri filimice prin simpla capacitate de desfășurare a firului epic și dramatic, de alegere și valorificare a actorilor, dar s-ar părea că numai realizatorii care adaugă acestei capacități o sigură cultură «iconică», plastică, pot aspira la capodoperă. Sugestia, chiar dacă nu e cu totul nouă, rămîne viabilă, fiindcă filmul se bazează desigur pe povestire, pe dramatism, pe

bravura actorilor, dar cere, și un «ceva» în plus: acest «ceva» nu e irațional, nu e inefabil, ci ține de stăpînirea unor solide elemente de cunoaștere a artelor figurative. O asemenea cunoaștere asigură, fără îndoială, o mai pertinentă organizare a imaginii cinematografice, o mai evidentă punere în valoare a factorilor narativi și dramatici prin factorii plastici.

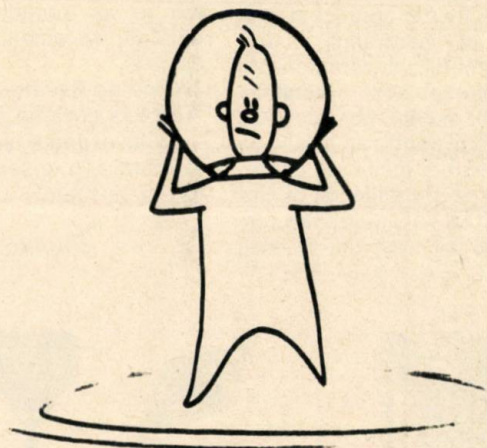
Pînă aici, însă, a fost vorba de ceea ce datorează marii cinești — «artelor frumoase», influenței generale a desenului și graficii asupra filmului de lung metraj cu actori. Să vedem acum care e situația în cinematograful de animație, adică acolo unde artele plastice reprezintă însuși mijlocul fundamental de expresie. «Dintre toate activitățile creatoare, foarte puține oferă posibilități atît de bogate ca desenul animat de agrement», scrie Halas, și nu face decît să repete un loc devenit comun. De fapt, desenul animat oferă posibilități nu numai foarte bogate, ci de-a dreptul nelimitate. Dacă în filmul cu actori, universul cinematografic de creat (sau de recreat) depinde de o întreagă serie de elemente, relativ greu de controlat, de «constrîns» să se exprime — în desenul animat puterea realizatorului de a-și domina «materia» e mult mai mare. În mintea și în mîna desenatorului animator stă aproape în întregime o putîntă neîngrădită de expresie, ceea ce face ca pelicula lui, cînd rezultatul e cu adevărat viabil din punct de vedere artistic, să-și merite calificarea «de autor».

Marja de reelaborare

Firește, și cine-animatorul are de luptat cu propria sa materie, cu propriile sale mijloace: linia, culorile, pelicula, aparatul de filmat etc. Dar, el are imensul avantaj

de a fi în stare să decidă singur atît asupra povestirii, a «subiectului» și acțiunii, cit și asupra «caracterului» interior și exterior al personajelor, a facturii și stilului în care construiește lumea filmului. S-a vorbit, la un moment dat, de «marja de reelaborare», rezervată fan-teziei spectatorului, capacitatea acestuia de a completa cu propriile resurse intelectuale și afective imaginea artistică, arătîndu-ne că, în ce privește cinematograful, o asemenea marjă e relativ redusă, deoarece filmul propune situații și mai ales chipuri umane concrete, soluții precise și oarecum «definitive». Dimpotrivă, «marja de *elaborare*» a creatorului, în animație,

de «mimesis», dînd perfect iluzia vieții, de la mișcare și mers pînă la deschiderea buzelor imitînd vorbirea. Chiar John Halas a făcut un tur de forță în acest sens în «Păsări, albine și berze». Celor care dau întietate fan-teziei, animația le-a răspuns printr-un joc pur de linii și de volume, într-o atmosferă rarefiată și «neutră», indiferentă pînă la abstracția cea mai abstractă. Numai că faza aceasta a demonstrațiilor s-a încheiat: toată lumea e convinsă de capacitatea de expresie a desenului animat, căruia nu i se neagă nimic, nici analiza psihologică, nici intensitatea sentimentelor, nici noblețea gândirii înalte. Animația nu mai trebuie să demonstre-



Animația nu mai trebuie să demonstreze
«Sancta simplicitas» de Gopo)

are o deschidere infinită, de la imitația naturalistă cea mai pedestră pînă la zborul cel mai imprevizibil al fan-teziei.

De altfel, tocmai în acest arc s-a mișcat pînă acum animația, alternîndu-și căutările între reproducerea fotografică a realității și stilizarea abstractă. Celor setoși de realism pînă la detaliul infim, animația le-a demonstrat un înalt coeficient

ze, ea e chemată să creeze ca artă autonomă, egală în drepturi și posibilități cu toate celelalte. Animația trebuie să producă mari artiști. Ceea ce, într-o măsură, a și făcut: Hubley, Vukotić, Mimica, Lenica, Trnka, McLaren, Borowczyk, Popescu-Gopo sînt nume care, pînă la un punct, le echivalează pe cele citate de Halas în domeniul filmului de lung metraj.

Pînă la ce punct?

Poate că deranjează, totuși, acest «pînă la un punct». Pînă la ce punct? Dacă un creator e autentic, dacă opera sa e, efectiv, «de artă», nu mai e loc pentru delimitări impuse cel mult de cantitate, mai precis de lungimea filmelor. Punctul la care mă gîndesc ar fi de găsit, eventual, prin simetrie, răsturnînd propoziția de la început cu referire la plusul creativ al marilor regizori care dispun, pe lîngă alte virtuți, și de un sigur simț și gust plastic, «iconic». Astfel, s-ar putea ajunge la următoarea formulare: marii animatori, cu adevărat creatori de artă, sînt aceia care, pe lîngă simțul și gustul plastic — congenital, aparținîndu-le prin structură și vocație — au în plus un simț (cinematografic) al mișcării, al narațiunii, al dramatismului, al caracterizării în acțiune. Am restabilit, în felul acesta, paritatea. Cu avantajul pentru animatori de a-și făuri ei înșiși atît personaje și situațiile, cît și «interpreții», «scenografia», ambianța, pe care nu le aleg

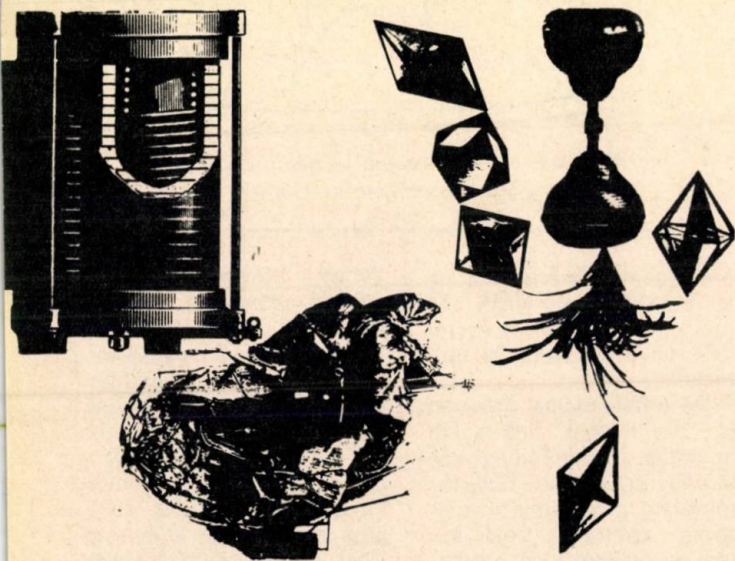
dintr-o listă relativ limitată, oferită din afară, ci din în-suși universul lor lăuntric.

În această lumină, animatorul se apropie mai mult de cîmpul de manifestare a artistului tradițional, creator unic al propriei opere, cum e poetul, pictorul sau compozitorul. Dar aceasta nu înseamnă că, în animație, totul devine mai ușor. Dimpotrivă, odată cu libertatea expresiei, crește, în proporție geometrică, responsabilitatea. Căci ce înseamnă libertate — ca să folosim cuvintele lui Shaw — dacă nu răspundere, simț de răspundere? Fugind de răspundere, cei mai mulți artiști fug tocmai de propria lor libertate de creație.

Cu cît va spori numărul animatorilor capabili să-și asume, cu gravitate și profundă angajare moral-socială, propria răspundere, cu atît se vor înmulți desenele animate ca autentice opere de artă.

Cine se înscrie la cuvînt? Adică la cuvîntul acela unic — cult, expresiv și adevărat — rostit prin desen, prin culori și mișcare?

Florian POTRA



Animația e chemată să creeze
(«Case» de Lenica și Borowczyk)

Aforisme de Florian Potra animate de Geta Brătescu

Scenariul cinematografic, în general, are o valoare de «propunere», de «sugestie». Cu atît mai mult, un scenariu pentru desene animate. Și încă o dată mai mult, un scenariu ca acesta, inspirat de aforisme, alcătuit din scurte momente, din străfulgerări de cîteva zeci de secunde. E limpede că o asemenea «fază scrisă» trebuie să fie esențială și telegrafică. Expresivitatea, nuanțările, revelațiile morale și estetice sînt transmise fazei de elaborare propriu-zisă a filmului: desen, culoare, animație, gaguri, coloană sonoră și montaj.



Un ins învață, citind — să zicem — un tratat de etică. În timp ce studiază, ia diferite atitudini și poziții: stă pe burtă, își întinde picioarele pe masă, se scobește cu degetul în nas, apoi în dinți, își aruncă hainele la întimplare etc., etc., făcînd să sporească starea de dezordine a camerei. Cînd imaginea proastei creșteri ajunge la saturație, fondu. Pe ecranul negru, cu litere albe, apare scris, ca într-un insert de film mut:

A educa e mai greu decît a studia

Vasile Conta



Pe ecranul gol, alb, apare un adolescent cu toate atributele (vestimentație și tipologie) ale unui «bulevardist», caracterizat și prin coloana sonoră (împrumutată de la o anchetă documentară pe viu). În ritm de jazz, adolescentul începe să se agite, executînd flexiuni și mișcări dezarticulate, ca într-un fel de delir. Aplecîndu-se, curbîndu-se tot mai tare, se transformă treptat într-un 0 (zero). Scena se repetă cu un alt personaj, identic, și apoi cu altele și altele, toate transformate pînă la urmă în 0. Dar cine se aseamănă, se-adună: zero-urile se «iau de mîna», apoi se întrepătrund. Au devenit un lanț mișcător. Ca un miriapod uriaș, acesta se încolăcește în jurul unui personaj **statuar** (un muncitor?, un părinte?, un gînditor ilustru?), tînzînd să-l sufoc. Fondu. Insert:

Dintr-un șir de nule, ușor se poate face un lanț

Stanislav Jerzy Lec



Un ins argumentează ceva unui alt ins, răbdător și înțelegător. Cel dintîi se exprimă într-un limbaj gutural, monosilabic (figurat eventual prin litere de mașină), dar vehement. Cel de al doilea are reacții din ce în ce mai slabe, pînă cînd e complet învăluit de norul ineptiilor rostite de celălalt: de-abia își mai poate face loc să iasă, pe brînci, din negura aceasta artificială. Insul locvace rămîne singur, triumfător. Fondu. Insert:

Înțeleptul cedează! Pe acest trist adevăr se sprijină domnia universală a prostiei

Marie von Ebner-Eschenbach



Un ins într-o uzină, în fața unei aparaturi complexe. Febril, insul combină diferite substanțe și preparate: mișcările sale devin tot mai iuți, mai «active». Toarnă soluția obținută în aparat, care începe să icnească, să strănute, să se înăbușe etc. Cînd soluția își încheie parcursul înăuntrul aparatului, acesta explodează. Fondu. Imagine a ansamblului delabrat. Fondu. Insert:

Nimic nu e mai groaznic decît neștiința activă

Goethe

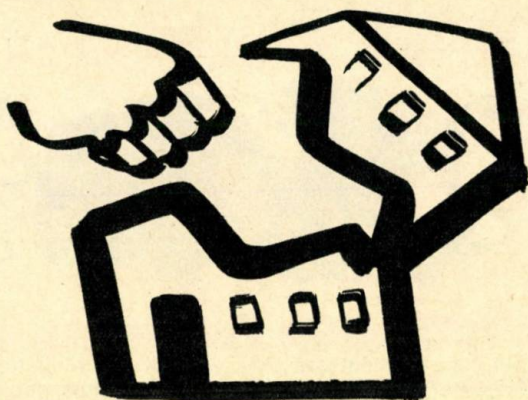


Un bărbat se rade cu briciul în fața oglinzii. Apoi se îmbracă de sărbătoare și iese din casă. Se îndreaptă spre o sală de concerte: pe un afiș, la intrare, numele lui Beethoven. Fondu pe acorduri din opera beethoveniană.

Același ins învîrte butonul unui tranzistor; simultan, declanșează un aparat de ras electric. Muzica lui Beethoven se mixează cu zumzetul aparatului de ras. Entuziast, insul — în pijama și maiou — continuă să se radă... Fondu. Insert:

Cîndva ne rădeam cînd voiam să-l ascultăm pe Beethoven. Acum îl ascultăm pe Beethoven cînd vrem să ne radem

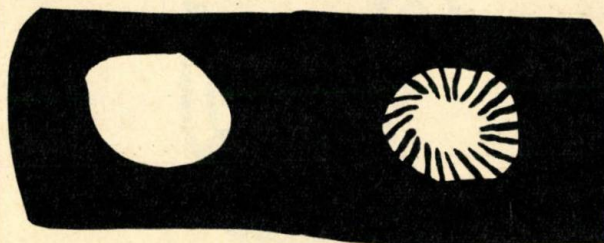
Peter Baum



Un ins privește o casă veche, dar solidă și decentă. Ia un târnăcop și o dărimă. Apoi desenează un plan, irațional, de construcție. Clădește noua casă: scara duce afară (se pierde în nimic), împărțirea încăperilor e anapoda etc. Perplexitate țănoșă a insului. Fondu. Insert:

*Nu răsturna fără să poți înlocui :
nu tăgădui fără să poți crea*

Nicolae Iorga



Un pictor lucrează la un peisaj: reproduce, naturalist, soarele. Un alt pictor dă unei pete galbene — vibrația soarelui. (Evident, aici totul stă în capacitatea desenatorului de a recrea țăria, expresivitatea soarelui.) Fondu. Insert:

*Sînt pictori care preschimbă
soarele într-o pată galbenă
dar sînt și pictori care pot să
preschimbe o pată galbenă în soare*

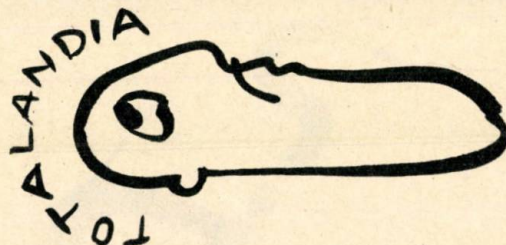
Picasso



Un sculptor dăltuiește o statuie în marmoră. Materia prinde formă, din ce în ce mai clară, pînă cînd artistul pare satisfăcut. Acesta își contemplă opera. Observă un detaliu ce i se pare de prisos: ia dalta și îl elimină. Din nou contemplare: din nou ceva de eliminat. Operația se repetă. Apoi, cuprins de furia cizelării, sculptorul ia un polizor și netezește mereu statuia, pînă cînd aceasta se reduce la un morman de pulbere. Fondu. Insert:

*Prin cizelare infinită, o operă de
sculptură se pulverizează, nu se
desăvîrșește*

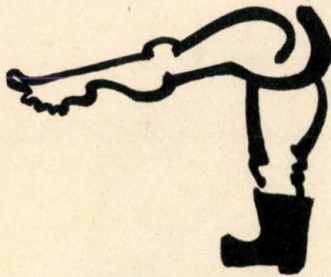
Lucian Blaga



Dumnezeu și Sf. Petru se plimbau pe pămînt. La o răscruce, un indicator: «Totalandia». Cei doi o iau într-acolo. Un post de frontieră: vameșul completează fișa. Numele: Dumnezeu, prenumele: Dumnezeu, profesiunea: Dumnezeu, cetățenia:...? Dumnezeu și adjunctul său sînt trimiși la un șef, identic cu vameșul, dar mai mare ca proporții. Acesta ia fișa, o citește, apoi scrie în dreptul cetățeniei: «Totalandez». Dumnezeu dă să-i arate aureola, dar șeful i-o smulge, o frămîntă în mîini și o așază la loc: aureola apare recompusă, în exergă, din literele «totalandia». Jenat, Dumnezeu se uită la Sf. Petru; acesta pleacă ochii în jos, constatînd cu stupeoare că inelul care ține cheile raiului e compus, la rîndul lui, din litere: «made in Totalandia». Fondu. Insert:

*Șovinul acordă lui Dumnezeu
cetățenia țării sale*

Hans Arndt



Pe fondul sonor al unui discurs isteric al lui Hitler (din jurnalele de actualități ale vremii) se văd doi pumni care bat cu vehemență în pupitru. Panoramară spre «auditori»: aceștia sînt alcătuiți exclusiv din mușchi (forceps, pulpe, etc.), care execută saluturi hitleriste și pășesc în pas de gîscă etc. Fondu. Insert:

*Cine se exprimă cu pumnii
vorbește mușchilor*

Hans Kasper



Un furnicar uman, văzut de sus: trecători, mașini, case. Zgomot caracteristic al marilor orașe, în orele de vîră ale traticului (voci, clacsoane, scîrțit de trîne, motoare, frînturi de melodii etc., etc.). Deodată, tot de sus, se aude o voce, scandînd din ce în ce mai puternic: «Linște și ordine!» (O voce dictatorială, poruncitoare, a lui Hitler sau Mussolini, de pildă). Treptat, zgomotul orașului se stinge, dominantă rămîne vocea dictatorială, ajunsă la paroxism: «Linște și ordine!» Între timp, furnicarul — orașul — s-a transformat în cimitir, cu morminte perfect aliniate. Linște totală. Fondu. Insert:

*Problema principală : liniște și
ordine! Foarte bine.
La cimitir domnesc amîndouă*

Hans Gransow



Un ins deschide o mobilă-bar: sticle de diferite forme și cu diferite băuturi. Pe etichete scrie: «Modestie», «Omenie», «Solidaritate», «Politețe», «Bună cuviință» etc. O sticlă, mai pînteoasă, e cu «Glorie». Insul o alege și gustă din licoare. Ii place, soarbe tot mai des, pînă golește sticla. Băutura începe să-și facă efectul: dă un fel de mîncărimi. În convulsii sacadate (ă la Chaplin), insul iese pe stradă: îl mîncă pielea, dar e satisfăcut. (Într-un colț, un cîine se scarpină de zor). Insul începe să se scarpine și el. Se urcă pe un soclu, lumea îl înconjoară, asistînd nedumerită la scenă. Insul se scarpină tot mai tare: operația aceasta are un efect propulsor, așa că — scărpinîndu-se mereu — insul se înalță, euforic, treptat, la cer. Fondu. Insert:

*Setea de glorie e ca riia : de ce-o
scarpini, de ce te mîncîncă*

Alexandru Vlahuță



O adunare de filozofi (eventual, cu capetele lui Platon, Aristotel, Descartes, Kant etc.) dezbate o problemă de metafizică, toți cu o seninătate olimpiană. La un moment dat, unul își duce mîna la falcă: geme și părăsește adunarea. Scena se repetă apoi cu fiecare, într-o evidentă progresie a mișcărilor și a intensității geamătului, care — la ultimul — se transformă în urlet. Transfocator spre gura căscată a acestuia; caria — sub forma unui viermișor vesel — a atacat o măsea de minte. Fondu. Insert:

*N-a existat pînă acum filozof
care să poată îndura cu răbdare
durerile de dinți*

Shakespeare

CLAUDIA CARDINALE
în «Audiența» de
Marco Ferreri





*Există destule
teme
demne
de un
documentar-document,
chiar dacă
Nanuk-eschimosul
a murit demult.*

Pledoarie pentru documentarul document

Termenul de «documentar» funcționează îndeobște — și nu numai la noi — în accepția de document fixat și prezentat pe peliculă. Orice aspect al vieții materiale, al celei industrial-economice cu precădere, devine în felul acesta un posibil subiect de film documentar. Există astfel, filme

despre uzine, despre producția de oțel, despre tăiatul copacilor, despre fabricarea viorilor, despre îmbutelierea laptelui, filme despre ferme agricole, despre căile ferate, despre construcția de blocuri, despre fabricarea țesăturilor, despre producția de automobile, filme despre prinderea peștelui în Delta,

despre lucrul în mină, despre montarea stîlpilor de înaltă tensiune.

Etc., etc., etc.

Acesta e documentarul?

Cu același scop și în același înțeles, de filme-document-material, fixînd a-

dică o realitate materială pe peliculă, consemnînd evenimente ocazionale, sau popularizînd, se mai realizează (din «proprie inițiativă» sau la «comanda» diverselor întreprinderi, instituții, organe de stat, etc.), așa-zisele documentare «de artă» și «științifice».

În principal, asta se înțe-

lege prin documentar, și nici publicul larg nu vede altceva în filmul documentar (de aici derivând, în treacăt fie spus, comportamentul nefavorabil sau chiar agresiv al majorității spectatorilor față de aceste producții).

Totuși: acesta este documentarul? Sau, mai bine zis, numai acesta e documentarul? Evident, nu. O dovedește de altfel «criza» prin care trece la ora aceasta, pe plan mondial, filmul documentar. O «criză» care a marcat, asemănător, cu câțiva ani în urmă, și animația. «Criză» înseamnă astăzi, cum a însemnat și atunci, constatarea (nu lipsită de derută) a existenței unei rupturi între sensul real al noțiunii și modul în care ea se concretizează, constatarea că — în această direcție — s-a produs (în timp) o deplasare lentă — dar sigură — a accentelor, modificând pînă la fals situația documentarului în raport cu rostul și cu specificul lui.

S-a constatat, cu alte cuvinte, o auto-limitare, rezultat al unor ani întregi de prejudecăți, de comodități și de ignorare a (totuși!) unei tradiții; s-a constatat că teoria a fost prost înțeleasă și că această teorie nu indică decît o singură și mare interdicție: ficțiunea. Atît; și împiedică intriga pe bază de scenariu literar, dar nu împiedică pe nimeni să facă intrigă din selecția și din montajul materialului filmat. S-a observat, în sfîrșit, că documentarul nu înseamnă transmitere de informații, ci tot de *idei*, că realitatea nu e numai materială, ci și umană, că *nu zonele de inspirație separă filmul documentar de cel artistic, ci numai mijloacele de expresie* (utilă ar fi, în acest punct, redeschiderea dosarului «neorealismului» și în general a unei întregi serii de filme; cît e «artistic» și cît «documentar» în «Hoții de biciclete» sau în «Cléo de la 5 la 7» etc.)

● *«Nu v-a fost teamă că sonda va sări în aer?»*

● *Care e viața interioară a pensionarului?*

● *«Acum 20 de ani eram la Bumbesti-Livezeni...»*

● *De ce nu muncesc unii tineri ?*

● *«Stăm de vorbă cu tînărul fizician care...»*

● *«Nu-mi făceam decît datoria»*

Întoarcerea la începuturi

Rezultatul acestei «crize» l-a constituit (și procesul e în plină desfășurare) o extraordinară, rapidă ofensivă a documentarului înspre realul-uman, înspre social. A fost, într-un fel, o ecuație simplă, rapid rezolvabilă și rezolvată, o întoarcere la începuturi, la «Nanuk».

Sigur, Nanuk nu mai există, există însă lucruri mai interesante, există șocuri superioare ca să zic așa: războaie, asasinate politice, emigrări, mizerie, «fuga» de la sat la oraș, copii abandonați, viață imorală, orașe care dispar, altele care apar sau se mută dintr-un loc în altul, catastrofe naturale unde nu catastrofa contează, ci reacția umană în fața ei, posturi de conducere, unde nu posturile de conducere contează, ci relația psihologică cu «subalternul», obscurantism, misticism, stress, pensionari (care e viața interioară a

pensionarului?), tineri care nu muncesc (de ce nu muncesc?), eroisme («nu v-a fost teamă că sonda va sări în aer?»), modestii («nu-mi făceam decît datoria!»), datorii împlinite («acum 20 de ani, cînd eram la Bumbesti-Livezeni...»), prostituție («ce vă pasă, fac ce-mi place!»), superinteligente («stăm de vorbă cu tînărul fizician care a cîștigat... și a mai cîștigat... ba chiar a fost prezent... vă rog să vă spuneți numele»), etc.

Aici, în aceste subiecte (și în multe altele neamintite), se află forța și sensul filmului documentar. În aceste subiecte pe care el, cum spuneam, abia le redescoperă, restructurîndu-și din mers mijloacele de lucru.

Politic și social

Filmului-lecție despre pieșele componente ale unui strung îi iau locul filmele-anchetă (cu «priză» vizuală și sonoră directă), filmele-

dezbateri, filmele-boom, explozive adică, în contact direct cu problemele umane diverse. Documentarul se apropie de condiția sa necesară, modernă, de *ziar*, de presă vizuală. Și așa cum presa, de orice fel ar fi ea, chiar și sportivă, e — în ultimă instanță — politică și socială, filmul documentar tinde să devină, la rîndul său, eminentemente politic și social.

Acolo unde acest proces s-a petrecut rapid, eficient și corect, rezultatele au fost extraordinare. O dovedește, de pildă, școala iugoslavă de documentare care domină, la ora actuală, filmul documentar mondial, dînd realmente un nou sens, infinit mai important și mai adecvat noțiunii.

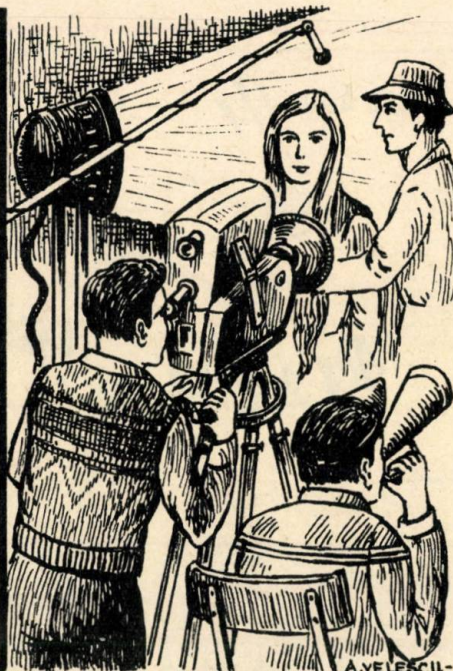
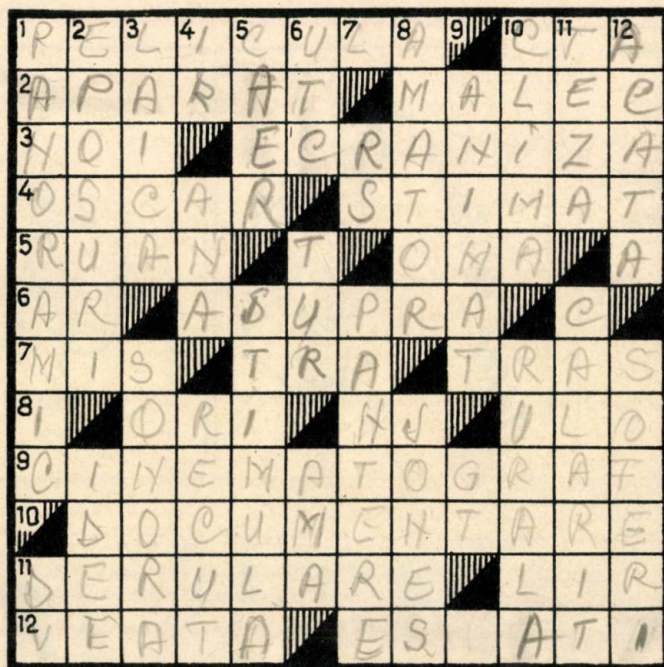
Documentarul românesc s-a angajat — sincron cu «mișcarea» mondială și beneficiind, în plus, de datele unei realități sociale specifice — pe același drum. E vorba, să nu ne înșelăm, abia de un început. Nu se poate vorbi încă, în acest sens, de o școală. Dar sînt foarte vizibile niște direcții și niște eforturi semnificative. Nu este întîmplător faptul că documentarele cele mai importante ale acestui an (o parte din ele trimise și în competiții de specialitate internaționale) s-au numit (ca să nu amintesc decît cîteva, «După 20 de ani», «Să treacă vara...», «Dezertorii», «Omul nostru», «Apoi s-a născut orașul», adică filme legate în cel mai înalt grad, nemijlocit, de cîte un aspect foarte precis al realității sociale.

Rămîne — la nivelul unei obligații — ca aceste eforturi să capete un caracter organizat, riguros, un ritm. Rămîne ca acestui nou documentar românesc care se naște, și în a cărui dezvoltare sîntem direct implicați, să i se acorde sprijinul și încrederea necesare.

Rămîne ca publicul să fie învățat să se privească în aceste documentare.

Aurel BĂDESCU

Stop-cadru



A. VELESCU

ORIZONTAL: 1. Bandă subțire de celuloid pe care se fixează marile creații ale artei cinematografice—Constanța (abr.); 2. Complex tehnic de proiectare a unui film—Neuitat comic al ecranului de odinioară; 3. Inedite—A transpune în arta cinematografică o creație literară, științifică etc.; 4. Premiul cel mare de consacrare și distincție deosebită în creația cinematografică apuseană—Apreciat și înconjurat de atenția tuturor; 5. Comună în Franța—Toma și-a pierdut capul; 6. Măsură de suprafață—Mai presus de orice; 7. Începutul misiunii—Refren popular—Slab la față; 8. Prefățează orice înmulțire—Nicolae Jurescu—Insulă pe coasta Norvegiei; 9. Sală specializată pentru reprezentațiile pe marele ecran; 10. Creații cinematografice având la bază fapte reale de viață, cuceriri ale științei și tehnicii, de artă și cultură, etc.; 11. A pune în acțiune rolele unui film—Ler (pop); 12. Cel mai valoros cadru de inspirație artistică de la care nu face excepție nici cinematografia—Experți în ierarhizarea marilor creații artistice.

VERTICAL: 1. Cadru cinematografic de largă cuprindere, inovație apreciată a filmului contemporan—Dumneavoastră; 2. Narațiuni care stau la baza multor scenarii cinematografice de mari proporții—Firul conducător în orice creație artistică și care nu lipsește nici în realizările cinematografice de valoare; 3. Spre deosebire de artele

clasice (sculptura, pictura, etc), cinematografia, încă de la nașterea sa, nu a avut implicații religioase—Etapă a doua care a succedat creației cinematografice fără completarea fonică, atât de apreciată în zilele noastre; 4. Iridiu—Personaj din «Ana Karenina»—Trecut fără început

5. Consiliul de Ajutor Economic Reciproc, care prevede și o amplă colaborare intertări pe tărîm cinematografic—A crea condiții favorabile pentru dezvoltarea creației artistice; 6. Organizația tineretului revoluționar al patriei noastre—Rotația unei manivele sau prima parte a desfășurării unui campionat—A iubi în vechea formă; 7. Curs!—În «Cărțile junglei» sau în filmele cu tema zoo (pl.); 8. Membru într-un cineclub—Cunoscut cîntăreț contemporan de muzică ușoară și creatorul unor roluri de gen în filme și emisiuni pentru TV; 9. Film de desene în care personajele se mișcă și acționează ca și cum ar fi actori adevărați—George Tudoran; 10. Fenomenele atmosferice în viziunea... geografiei—Reprezentații cinematografice la căminele culturale de la sate; 11. Lucrare care înglobează ideile principale ale unei activități artistice sau de altă natură—Specialitate în filmele de aventuri din «vestul sălbatic»; 12. A privi (pop.)—Protagonisti în salariul grozei.

Cuvinte rare: RUAN — OMA — ULO — LIR — AMA

P. IONAȘCU

Scrisoare din Gene

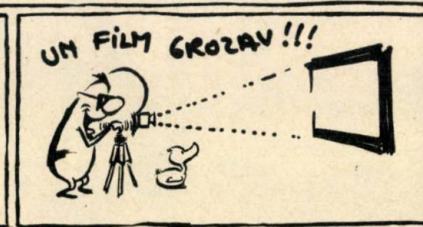
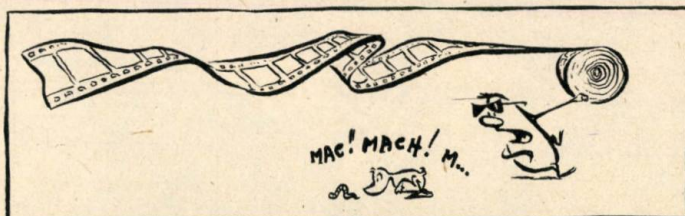


Scrisoare din Gene

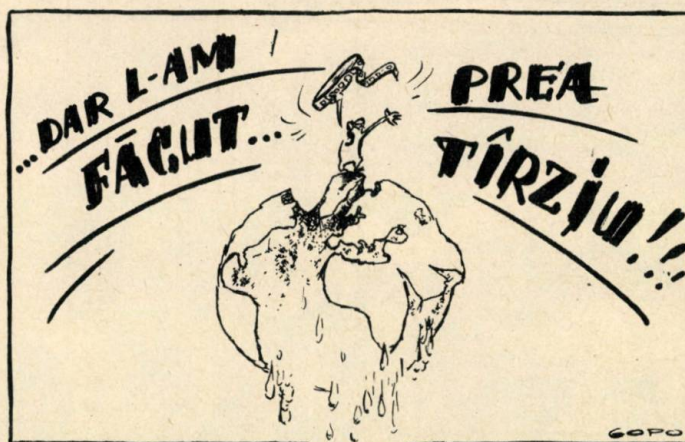


Scrisoare din Gene

va de la Gopo



va dela Gopo



va de la Gopo

Newsweek

FILM
SOCIETATEA
MODERNA

cine

no Calley Verdict:
Else Is Calley?



pe eine

*În viață,
Calley și Song My*

*În film,
Williams și «Colina»*

imită?



Jean-Paul Melville:

**«Cînd
am văzut
«Scarface»,
n-am vrut
să mă fac
gangster,
ci regizor»**

Cam pe la începutul verii, Televiziunea a avut excelenta idee să reprogrameze cunoscutul film al lui Sidney Lumet, «Colina». Drama violenței care naște inexorabil violență, a exploziei nimicitoare pregătită pas cu pas de o perversă umilire a personalității omeneste, s-a derulat iarăși în fața noastră, în decorul sufocant al unui lagăr de pedeapsă amplasat în deșert. Nu avem intenția de a repovesti aici filmul, de a-i sublinia (critica a făcut-o la timp) valorile umaniste, marea forță artistică, inteligența și sensibilitatea cu care este asumată și rezolvată o temă atît de dureroasă și atît de elocventă pentru oamenii zilelor noastre (temnicerii, călăii sînt «de-ai noștri», militari la datorie ai unei armate aliate în lupta împotriva fascismului, în timp ce cei torturați și înjosiți, spre care merge toată simpatia noastră, sînt oameni care, într-un fel sau altul, au dezertat de la cauza comună), nu avem intenția de a sublinia că poate, pentru toate cele de mai sus, «Colina» este un model de film de stînga, de film antifascist. Am vrea doar să reamintim celor care au văzut filmul recent sau mai demult, cînd a fost proiectat pe ecranele cinematografele, de unul dintre cele mai realizate tipuri dintre multele care se perindă în film, de figura caporalului asasin Williams, a cărui unică vocație este de a tortura și înjosi oamenii, fără exaltări și jubilări inutile, fără complexe și fără pauză, într-o desfășurare rece, implacabilă, mecanică, din care a fost eliminat ultimul grăunte de omenesc. Williams este tipul fascistului model, sinteză purificată a tuturor personajelor care s-au manifestat de la Marșul asupra Romei pînă la Auschwitz, tipul fascistului pe care nici prezența sa în rîndurile unei armate antifasciste nu-l împiedică să-și realizeze deplin și cu conștiința datoriei ei împlinite, vocația de fascist.



Silvana Mangano:
nevoia de opulență a celor ieșiți din război

Calley e Williams!

Privindu-l pe ecranul televizorului, am găsit, în sfîrșit, răspuns la o întrebare care mă chinase cu un an în urmă. Căci pe Williams îl mai văzusem undeva! Același statură mijlocie și teapănă, același mers, același fel de a purta

chipiul cu cozorocul acoperindu-i aproape în întregime privirea, aceeași mișcare a umerilor, aceeași siguranță și mulțumire de sine. Tot pe micul ecran, tot într-un decor de tabără militară, tot într-o atmosferă saturată de comenzi răcnite. Și deodată, mi-am adus aminte: era locotenentul Calley sinistrul erou al masacrului de la Song My, omul «cu

o inteligență subdezvoltată, dar cu un simț paroxistic al suferinței la ordine» (așa au stabilit experții psihologi consultați de tribunal), care a ucis cu mâna lui și a ordonat uciderea a zeci de bătrâni, femei și copii vietnamezi nevinovați. Adevărul era acesta: Calley îl imita pe Williams (filmul lui Lumet e mult anterior procesului lui Calley). Desigur, e foarte puțin probabil ca un Calley cu inteligența sa subdezvoltată să fi văzut vreodată «Colina», dar imaginea lui Williams era, de fapt, chintesența a altor zeci și zeci de personaje asemănătoare, schițate în tot atâtea filme; filmele de război au creat, alături de imaginea (cu variante) a bestiei hitleriste și pe cea a bestiei, să-i zicem de tip anglo-saxon. Asemenea imagini au intrat în conștiința publicului și un Calley (ajutat și de datele fizice) nu putea arăta altfel decât Williams.

Nu e, desigur, acesta singurul exemplu în care vedem viața imitând filmul. Dar, în fond, cine pe cine imită?

Bunul simț comun, despre care domnul Descartes credea că este lucrul cel mai bine distribuit în lumea aceasta, are pe lângă multe alte calități și pe aceea că se împacă foarte bine cu contradicțiile (fără a pretinde măcar să le depășească într-o sinteză dialectică). Propozițiuni cu un sens perfect opus sint acceptate ca decurgând dintr-un același izvor de înțelepciune atotlămuritoare (și, poate, chiar așa este!).

Iată, de pildă, în ce privește filmul, simțul comun aderă simultan la două idei. Prima este că filmul ca să fie bun trebuie să imite viața (expresia supremei satisfacții: e un film formidabil, e ca în viață!). Cerința aceasta este—s-o recunoaștem—uneori confuză. Lucru de altminteri explicabil: nici ideile despre viață nu sînt totdeauna clare. În esență, e vorba de o sete de autenticitate care, la nivelul unei înțelegeri mai simple, corespunde cu posibilitatea



Brigitte Bardot:
visul convertit în model

de a te recunoaște (pe tine, pe semenii tăi, sentimentele și iluziile tale, întâmplările prin care ai trecut) în ceea ce se prezintă pe ecran. Cerința aceasta conține într-însa nucleul unei înțelegeri esențiale a ceea ce este și trebuie să fie arta cinematografică, dar și

premisele unor interpretări simpliste în numele cărora se poate pretinde cinematograful oricui. Dar aceasta este o altă poveste.

Exemplu

O a doua idee—de sens contrar—dar tot atât de familiară simțului comun, este aceea că oamenii au tendința de neocolit, deși nefastă adeseori, de a imita, de a copia ceea ce văd în filme. Dacă în vechime, dar și astăzi, în unele societăți s-a putut vorbi despre o forță magică a cuvântului (spus, dar mai ales scris) în zilele noastre putem vorbi despre o anume credință în forța magică a filmului, în capacitatea exemplară a cinematografului. O asemenea credință—o arată toate sondajele—este mai răspândită decât s-ar crede. Dacă unii bărbați își înșală nevestele (sau viceversa), dacă unii copii vorbesc urît cu părinții, aceasta se datorește—cred mulți—numai faptului că au văzut asemenea manifestări deplorabile la cinematograf (ideea că astfel de lucruri se întâmplau și înainte de 1895 trebuie eliminată ca diversionistă). După cum sublinia cu umor un psiholog englez, e clar că pînă la apariția ultimului val de filme sexy, care i-au învățat pe oameni cu relele, toți copiii erau aduși de berze. Îndeplinind funcția (și ea magică) a țapului ispășitor de altădată, asupra cinematografului (și, mai recent, asupra televiziunii) sînt transferate toate complexele noastre de culpabilitate. Și în acest caz, ca și în cel precedent, din aceeași rădăcină de observații empirice corecte pornește și ideea justă asupra impactului psihic, educativ al filmului și teoria numai aparent hazoasă după care filmul e vinovat de toate relele. Ar mai trebui oare să reamintim celebra frază a lui J.P. Melville, care povestea că la vîrsta de 15 ani, văzînd vestitul film al lui Hawks, «Scarface» (viața gangsterului Al Capone), a fost atât de impresionat, încît a hotărît

să se facă nu gangster, ci cineașt?

Model

De fapt, oamenii imită filmul atunci și numai atunci cînd acesta, cu imensa lui capacitate de concretețe, le structurează și le materializează prin intermediul unor fapte teribile de reale, deși doar bidimensionale, gusturile, înclinațiile, aspirațiile lor difuze. Dacă între anii 1955–1960 orașele Europei s-au umplut de zeci de mii de imitatoare ale lui Brigitte Bardot, fete subțirele și degajate, cu mutre pseudo-inocente și pseudo-infantile, fluturîndu-și cozile de cal în ritmul mamboului, aceasta se datora nu numai talentului, mai mare sau mai mic al tinerei (pe atunci) actriței franceze și nici numai spiritului de imitație al generației născute în preajma sau în anii războiului, ci faptului că în Brigitte Bardot se concretizau aspirațiile difuze ale adolescentelor care înmugureau în anii în care se termina perioada post-belică.

Cu cîțiva ani înainte, într-o lume abia ieșită din război și care începea să se bucure de binefacerile păcii și îndestulării și să uite privațiunile, foameta, neliniștile cotidiene, absența distracțiilor, femeile Europei occidentale le imitau pe planturoasele «maggiorate» ale filmului neorealism italian, Silvana Pampanini, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida, Sophia Loren care, la rîndul lor imitau sau dădeau viață gusturilor acelor ani. Și mai înainte, fetele imitau coafura Alidei Valli, expresie a unui romantism precar, gata să fie sfîșiat de uraganele care se dezlănțuiau asupra lumii.

S-ar putea scrie o întreagă carte de sociologie a gusturilor, evocînd doar cariera mitică a trenului lui Humphrey Bogart, semnificația lui pentru cei care au azi 50–55 ani. El simboliza ruptura cu o lume pieptănată și pomădată, aseptizată și sofisticată, asumarea unei lucidități puțin dezabuzate, dar care nu exclu-

de încăpăținarea în urmărirea pînă la capăt a unor cauze chiar aparent pierdute, dreptul de a fi urît și neelegant într-o lume urîtă și neelegantă, dreptul de a părea (măcar) dur într-o lume dominată de duritate. Omul în treni cunoștea sfîrșitul iluziilor, dar nu și sfîrșitul generozității. Încă o dată, cinematograful își manifesta marea sa putere și marea sa vocație în a investi, chipurile, obiectele, situațiile cotidiene cu o încărcătură sugestivă incomparabilă.

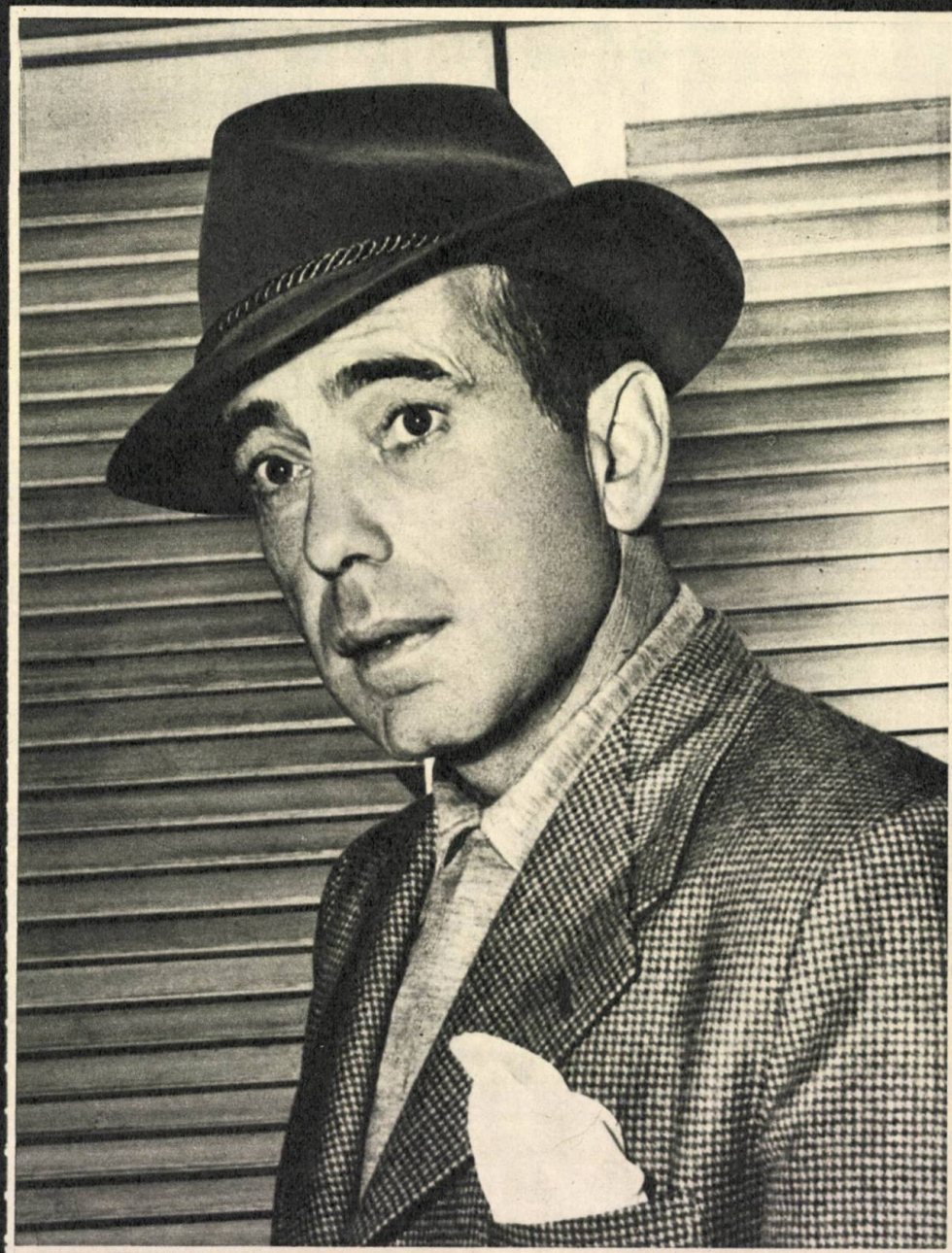
Iluzie

În film, gesturile cele mai simple au un relief deosebit și, prin urmare, filmul ne ajută să descoperim frumusețea și adîncimea activităților prozaice, ne dă iluzia că imităm comportamentul unor personaje de vis cînd, în fond, nu facem decît să scoatem la lumină ceea ce a dormit nedeslușit în noi.

Uneori, filme de o valoare mediocră participă la acest proces prin aceea că dau omului simplu, apăsător de greutatea de a ține pasul cu aparențele socialmente obligatorii, o conștiință liniștită, îl asigură—in mod indirect—că mediocritatea, banalitatea, vulgaritatea chiar, nu sînt lucruri de rușine din moment ce ele există și în lumea superioară a imaginilor proiectate pe ecran. Nu oare aceasta e explicația satisfacției adînci—și degeaba noi, cei care scriem la gazete, încercăm s-o ridiculizăm—pe care atîția dintre spectatori o resimt la vizionarea unor filme ca «Vagabondul» și «O floare și doi grădinari»?

Este una dintre importante calități ale filmului, această capacitate de a arunca o mare lumină asupra zonelor obscure ale psihicului uman, ca și asupra realității în ansamblu.

Iată, de pildă, că nu de mult, cîțiva critici au încercat să analizeze o situație devenită evidentă în ultimii doi-trei ani: în timp ce producția cinematografică italiană cunoaște



Humphrey Bogart: imaginea ideală a celor lipsiți de iluzii

acum una dintre cele mai importante perioade de vîrf din lunga și glorioasă ei istorie, cinematografia franceză nu reușește să se elibereze din smîrcurile unei mediocrități dezolante. De ce? Italia și Franța sînt țări în care condițiile social-economice sînt destul de asemănătoare (amîn-

două fac parte din Piața Comună), sînt țări cu o mare istorie și cu o mare cultură, fiecare dintre ele a dat cinematografiei universale opere de cea mai înaltă valoare și, mai mult, în ultimii douăzeci de ani cele două cinematografii au colaborat atît de intens, încît numărul coproduc-

țiilor franco-italiene a depășit, de-a lungul a mulți ani, numărul producțiilor naționale ale fiecărei țări în parte. Și totuși...

Revelator

Criticii au remarcat că, datorită acestei capacități reve-

latoare de care vorbeam înainte, filmul a reușit să scoată la iveală diferențe nu totdeauna ușor sesizabile. Italia trăiește în acești ani o efervescență politică și socială excepțională, care nu se manifestă doar în anumite sectoare de suprafață, ci antrenează în primul rând clasa muncitoare, condusă de cel mai mare partid comunist din lumea capitalistă. În Italia se face politică fierbinte în fiecare zi, în fiecare ceas și pe fiecare metru pătrat, iar forța actualului val cinematografic italian constă tocmai în participarea activă (nu e vorba numai de reflecție) la această mișcare frenetică. În Franța, în schimb, stabilitatea politică a condus la un anumit imobilism; după apelurile spre măreție ale lui De Gaulle, țara pare plictisită și obosită (chiar fostul prim ministru a folosit termenul de «morosité»), mai ales după ce toate numeroasele scandaluri din ultima vreme s-au terminat în «coadă de pește», oamenii par mai mult preocupați de satisfacerea măruntelor probleme de confort cotidian, împăcați cu un orizont mediocru. De aceea, în Italia, actorul cel mai popular e Gian Maria Volonté, iar în Franța Louis de Funès, de aceea în Italia cele mai mari succese de casă le au «Anchetă asupra unui cetățean...», «Mărturisirile unui comisar de poliție», «Afacerea Mattei» «Clasa muncitoare merge în paradis», în timp ce în Franța succes au platitudinile produse de Gérard Oury, «Les bidasses en folie» sau cine știe ce melodrame.

Fără îndoială, realitatea este mai complexă decât ar putea să rezulte din acest tablou voit simplificat. Dar confruntarea realitate-film spune multe despre esența tendințelor fundamentale, cel puțin din acest moment anume.

Este o confruntare asupra căreia fiecare cinematografie trebuie să mediteze.

H. DONA



«Vagabondul»: asigurarea că mediocritatea nu e o rușine

«Afacerea Mattei»: participare fierbinte, la o viață fierbinte





Tati și timpul

Domnul Hulot s-a născut înspre mijlocul secolului 20, și-a îmbrăcat șosetele cadrilate și pantalonii cu o palmă mai scurți, decît modelul obișnuit, și-a luat drept unic punct de sprijin o umbrelă, și a început să umble. S-a uitat într-o oglindă, l-a regăsit pe Tati, dar a constatat cu mirare că nu mai seamănă (decît teoretic) cu François, factorul «zilelor de sărbătoare»; a decis, în consecință, să părăsească bicicleta năzdrăvană a poștaşului, și pe «consătenii» din Saint-Séver și bondarul acela infernal de șugubăț care nu-l lasă să zburde în voie pe ulițele înțesate de gaguri din Indre-et-Loire, călător care se respectă, știind că-l așteaptă un drum lung, a început prin a se odihni. «Vacanța domnului Hulot», petrecută într-o stațiune balneară ca multe altele, printre



«Play-Time» — turist prin viitorul timpurilor moderne



...rile noastre

oameni ca atîția alții, oameni cu obișnuințe, tabieturi și reflexe intrate în sînge, i-a dat de gîndit călătorului pornit în cercetarea avidă a «timpurilor moderne». Toate păreau la locul lor, acolo, în modestul hotel de vacanță, chiar dacă, la fiecare pas, călătorul nostru singuratic provoca—involutar, mirat și jenat—cîte o adevărată «catastrofă»; doar scîrșitul acela insistent și obsedant al ușii de la hotel avea darul să-l neli-niștească, desigur, pe calmul domn Hulot, să-l irite și să-l avertizeze.

Pe un teritoriu minat

La capătul unei luni de odihnă activă, domnul Hulot, cu simțul observației ascuțit ca o lamă, era pregătit sufletește pentru marea sa călătorie. Nici cinci ani n-au

Tati este un Don Quijote al timpurilor moderne

trecut (domnul Hulot nu s-a grăbit niciodată!) și iată-l pătrunzînd pe aleile cu pietriș roz și albastru din curtea cu bazin de piatră și pește de oțel a familiei Arpel, o respectabilă familie pariziană, domiciliată, ca atîtea respectabile familii pariziene, într-un cub sobru și cenușiu. Toate păreau la locul lor și acolo, printre oamenii cu mișcări

și gesturi reglate cu precizie de ceasornic, și toate ar fi fost bune și frumoase, numai că domnului Hulot i s-a făcut la un moment dat sete; și, pătrunzînd în bucătăria ca o cazemată albă a familiei Arpel, pentru a bea un pahar de apă, a avut, desigur, cel puțin o ezitare, aflîndu-se dintr-o dată în acel teritoriu «minat», cu frigidere, reșouri,

uscătoare, grătare, rîșnițe, mixere, malaxoare și cuptoare ascunse în albul viclean, acolo unde fiecare obiect părea să ascundă o primejdie, unde aparatele se porneau dintr-o dată să umble, să geamă, să scoată flăcări, și unde fiecare manetă, fiecare buton alb sau negru, fiecare sîrmuliță din mulțimea de sîrmulițe în zeci de culori provoca adevărate focuri de artificii și reacții în lanț. «Unchiul» Hulot (toate acestea se întîmplau în «Unchiul meu») nu își putea găsi locul, acolo, printre țevi, săgeți și butoane, și a părăsit abătut aleile cu pietriș roz și albastru ale familiei Arpel, nu fără a deregla, mai mult sau mai puțin involuntar, toate mecanismele întîlnite în cale, malaxoare, mixere sau oameni... Domnul Hulot își apăra astfel, vrînd-nevrînd, condiția spirituală și umană.

Într-un Paris futurist

Încă cinci ani de reflecții, și apoi încă o «descindere», de data aceasta în inima unui super oraș modern, într-un viitor în care a pătruns, decisiv, prezentul. În «Play Time», capodopera de ironie surizătoare a lui Tati (pe care, poate, o vom vedea și pe ecranele noastre, cîndva, deși ne-am cam pierdut speranțele), domnul Hulot se apropie de «pragul de sus» al experiențelor sale de viață. Însoțind un grup de turiști din Kansas sau din Texas (dar ce importanță mai are...) printr-un Paris futurist, Hulot parcurge experiența vizitatorilor-roboti, care regăsesc, firește, New York-ul, acolo, pe malurile Senei. Cam asta ar fi experiența de viață (deloc liniștitoare!) pe care o propune acest film, cum scria cineva, «de geniu în stare pură». Și aici, chiar și aici, în Parisul new-york-ez, toate par a fi la locul lor, și Arcul de Triumf, și Nôtre-Dame-ul, și Turnul Eiffel, numai că ele sînt văzute doar ca un reflex fugitiv în oglinzile de sticlă ale buildingurilor. În rest, toate sînt bune și frumoase: dactilografele stau în cuști și funcționarii rătăcesc în labirinturi dementiale, apartamentele blocurilor moderne de oțel și sticlă au vedere directă spre străzile fără viață, în care semnele de circulație par uriașe rebusuri înscrise pe pînza asfaltului de imaginația unor pictori frenetici... Filmul acesta debordant de gag-uri, zebrat cu fulgere de neliniște și spaimă, capătă, în progresie, proporții de rîs amenințător. Partea a doua (inaugurarea unui mare local parizian) are aspect și forță de cascadă. Gagurile se succed aproape fără pauze de respirație. Nu numai Hulot, ci împreună cu el, toți spectatorii sînt introduși parcă într-o centrifugă amețitoare, acțiunea însăși devine vîrtej, culminînd cu o secvență demnă de inspirația unui Raymond Devos: un carusel de automobile își prelungește sensul giratoriu spre infinit.

Pe autostrăzile Europei

Această antologică secvență automobilistică i-a îndreptat ochii și pașii domnului Hulot spre marile șosele.

lej de rîs și ironie. Încă o dată simțul de observație al acestui «personaj de contrast» al timpurilor moderne, căruia îi putem spune Hulot, pentru a nu-l confunda cu Tati (deși «confuzia» nu poate fi nimănui fatală) capătă pro-

mului și progresului? Ar fi o tristă greșală. Nu știu dacă rațiunile care l-au îndemnat pe Tati—acest cineast de geniu, cu o inegalabilă conștiință profesională și cu un profund simț al realului—să prospecteze «timpurile moderne»,

«Unchiul meu»: terorizat de obiectele civilizației moderne



Astfel se face că, fără a mai recurge la cei cinci-șase ani de «curaj», călătorul cu umbrelă și șosete cadrilate s-a aflat dintr-odată, în «Trafic», pe autostrăzile Europei, în drum spre marea expoziție de automobile din Amsterdam. Un nou și generos pri-

porții de basm.

Și drumurile lui Hulot-Tati nu se vor opri, desigur, aici...

Să tragem, cumva, concluzia că Hulot este un inadapdat, o victimă a «civilizației mecanizate», că filmele lui Tati (fiecare, în felul lui, antologic) sînt satire la adresa modernis-

pot fi comparate, cumva, cu cele de altădată ale lui Chaplin... Cert este că Tati și Hulot nu se războiesc nici-cum cu «timpurile moderne». Dimpotrivă. Filmele lor—moderne ca stil, moderne prin concepție, moderne prin spirit—respingînd cu dezinvol-

tură formele monstruoase și aberante pe care le poate implica și le implică civilizația de consum pe traiectoria progresului, devin adevărate pledoarii pentru ceea ce trebuie să fie în substanța lor «timpurile moderne». Tati și

o atitudine fundamental progresistă? De altfel, nu fără semnificații, stingherul domn Hulot, cel pe care îl înspăimintă la culme rișnița electrică a familiei Arpel, ajunge să fie, în «Trafic», inventatorul unei teribile instalații de cam-

cesta captivant și straniu, rățacit într-o lume care-l respinge și-l izolează, își permite sublimul lux de a lupta în bătălii de mult pierdute. Este doar unul din «paradoxurile» tragice ale acestui suav personaj de comedie.

tă alăturare de însușiri contrarii, și contradictorii, plăsmuiește Tati aliajul numit Hulot, împrumutându-i totodată propria personalitate, însoțindu-i ca o umbră (sau mai exact, ca o lumină) peregrinările prin lume. Visător și poet, pierdut în deșertul marilor orașe, Hulot poartă mereu cu sine gândul bun și încrederea în om, a celui care l-a născut și i-a împrumutat chipul și asemănarea sa sufletească...

Semnificațiile travaliului cinematogetic întreprins de Jacques Tati pe parcursul a peste patru decenii de activitate (primul său scurt-metraj, «Oscar-campion de tenis», datează din 1932!) sînt teribil de laborioase. Există, azi, în universul cinematogetic o «lume Tati», pe care o recunoști dintr-o privire.

Cîți cinești se pot mîndri cu această realizare? Tati—personajul și regizorul—cumulează, în chip fericit, jocul, copilăria, fantezia, libertatea, într-o captivantă sinteză. Văzîndu-i filmele, poți face zeci, sute de asociații vizuale sau tematice, și totuși Tati rămîne unul dintre cele mai «originale» produse ale artei a șaptea din toate timpurile.

Casa familiei Arpel te poartă cu gândul spre literatura lui Urmuz, labirintul instituțiilor din «Play Time», lumea întortochiată în care omul se pierde pe sine, duce spre Kafka, și între aceste extreme care—de ce nu?—se pot întîlni, opera lui Tati este un imens rezervor de sugestii.

Dar dincolo de caruselul în cerc închis al automobilelor din «Play Time» este manejul din «Zi de sărbătoare», tristețea copilului din «Unchiul meu», melancolia lui Hulot la sfîrșitul «Vacanței»... Peste tot, și peste toate, dincolo de comicul reținut sau vov, franc sau pudic, al tuturor acestor filme de bijutier, și dincolo de vîrtejul timpurilor moderne, este și va rămîne tristețea tonică a lui Jacques Tati...

Călin CĂLIMAN

«Vacanța domnului Hulot»: începutul călătoriei spre timpurile moderne



Hulot—conservator, retrograzi? Nicidecum. Pledoaria fără drept de apel pentru «conservarea» umanului poate fi considerată oare o atitudine retrogradă? «Rezistența» împotriva dezumanizării, a transformării treptate a omului în robot, nu este oare

ping pe patru roți, cu însușiri miraculoase. Hulot, însuși, ține pasul cu tehnica. Dar își apără cu îndărătnicie, cu ironie acidulată, și chiar cu autoironie, speța, de orice denaturări spirituale. De aici, uneori senzația de don-quijottism a acțiunilor sale: personajul a-

Cel mai sociabil singuratic

Hulot conține în structura sa multe alte paradoxuri revelatoare. Este, de pildă, cel mai sociabil singuratic pe care l-am întîlnit vreodată în drumurile noastre. Din aceas-



*Filmul
este
un fel de
butele de Leyda :
, condensator
și totodată
transformator
de energii
spirituale*

sîntem ceea ce

Cu poezie despre degradare («Roma»)



Viața ca-n filme» a devenit cu vremea nu atît un reproș adus cinematografului, care inventă basme de necrezut în afara întunerului sălii, cît livrescului vieții — viață ce începe să nu mai aibă fantezie proprie și seamănă tot mai mult cu filmele. Ba și cu stilurile regizorale. «Am tras o spaimă ca-n filmele lui Hitchcock», «ăsta-i un asasinat à la Polanski», «o farsă absurdă și nătîngă à la Norman Wisdom». Unde e hotarul, cine imită pe cine — vorba articolului lui H. Dona. Interesant însă că nimeni nu pierde din această pasișă — uneori autopasișă

ționale amănunte. Ce e altceva creatorul decît o busolă indicînd direcția, sensul călătoriei în istoria trecută și viitoare a societății, ori în necunoscutul din noi, în marea aventură interioară?

De la Fritz Lang-citare

Desigur, aceste previziuni tulburătoare, mesaje, avertismente ale artei către realitate, în trecut mai rare, uneori unicate în opera unui creator sau chiar în producția unei școli, devin astăzi din ce în ce mai frecvente. Îngrijorător de frecvente, simptomatic pentru maladia unui secol, a unei societăți. Naiva

filme — poate nu cele mai originale ca expresie — dar sigur cele care au precizat temperatura filozofică a mentalității unui deceniu: «Cele 400 de lovituri» ale lui Truffaut, privire cruntă și lucidă a copilăriei postbelice fără iluzii (amintind altă capodoperă a neorealismului «Sciuscia» a lui De Sica). «Viața particulară» al lui Malle, care era dosarul unei psihoze: idolatria cu toate consecințele ei tragice, ori «A-și trăi viața» al lui Godard, pentru suflul specific, ritmul precipitat de autodistrugere al unei generații. Și aș mai aminti o operă oarecum în afara noului val,

ce s-ar completa chipurile generos, fără a face rău familiei. Cu o condiție, avertizează autoarea: ca toți «jucătorii» să fi atins același grad de insensibilizare, de cinism voios, de amoralitate fotogenică. Pentru că altminteri, cel mai «neantrenat» piere, ca soția ce nu împărtășește seninătatea fericirii în trei și atunci dispare, lăsînd locul rivalei fără prejudecăți. Așa cum o altă neadaptată, eroina filmului lui Antonioni, «Aventura» (alt S.O.S. moral în lumea imoralității curente), preferă să-și piardă urma decît să joace jocul convențiilor mondene. Joaca de-a iubirea

merităm să fim

pentru că și filmele se pot relua, monoton. De fapt, nu ineditul temei, ci unghiul concret din care e ea abordată, așa încît să stimuleze la meditații, dă tonul operei și importanța ei. Nu stilul unei realități, ci semnificația ei profundă, într-un anume context istoric și social dat, îi conferă certificatul interesului nostru artistic sau uman. Deci finalitatea, rațiunea operei sau a faptului de viață.

Polanski n-ar fi putut ridica filmul psihologic de groază la importanța pe care o are el astăzi într-o anume parte a lumii, dacă regizorul n-ar fi trăit astăzi într-o realitate dată, relevîndu-și și relevîndu-ne una din direcțiile, din obsesiile acestei realități. Și dacă nu și-ar fi stabilit ochiul exact în zona de maximă iradiație a psihozei: S.U.A. Crima de la Bel Air, asasinarea președintelui Kennedy, nu imită filmele lui Hitchcock și Polanski, așa cum nici filme ca «Fundătura» (Polanski) ori «Șapte zile în mai» (Frankenheimer) n-au imitat ci doar au intuit cu un ceas mai devreme, au anticipat evenimentul concret pînă la senza-



Cu naivitatea de ieri despre angosta de azi («Metropolis»)

anticipație a lui Fritz Lang, «Metropolis», supraviețuiește monumentalului naufragiu al expresionismului german, tocmai pentru că indică una din aceste posibile erori fatale ale civilizației tehnice. Din alt naufragiu spectaculos, cel al noului val francez, rezistă curentului uitării doar cîteva

dar în stilul lui necruțător realist, «Fericirea» Agnèsei Varda — vivisecție de o cruzime rafinată, invitație la scoaterea măștilor surîzătoare și la descoperirea crimei morale ascunsă sub teoriile cele mai idilice ale mentalității burgheze: așa-zisa armonie a «triunghiului», a menajului

fără dragoste și prietenia fără încredere.

Coșmare?

S-a spus despre filmele lui Fellini: «sînt fantasmale regizorului, coșmarele lui filmate pentru a se elibera de ele, ca după o confesiune psihanalitică». Dacă ar fi doar atît, Fellini nu s-ar bucura decît de aprecierea cîtorva specialiști ai sondării subconștientului iar pentru masele largi, el ar rămîne necunoscut. Dar deusolarea unei întregi societăți rezidă în ele: în «Dolce vita» și în «8½», în «Satyricon» și mai ales în ultima, «Roma» — angoasa și deruta acestui secol, obsesiile și iluziile lui sparte pe rînd, cu mare artă, ca baloanele multicolore. Ele grăiesc spectatorului de azi despre o întreagă lume ce moare sufocată de propriile ei miasme. Poluarea fizică și spirituală a Romei — frumoasa Romă în anul de grație 1972 — iată direcția S.O.S.-ului fellinian din ultimul lui mesaj. În timp ce, la antipod, exact în direcția contrară a restabilirii unui echilibru social și moral, acți-

onează filmele lui Damiano Damiani, Gillo Pontecorvo, Francesco Rosi, Giuliano Montaldo, indicându-ne de unde vine salvarea, încotro și de ce «clasa muncitoare nu va ajunge în rai» (ca să parafrăzăm titlul unei satire a individualismului ce duce la eșec, unul din filmele politice care au reținut cel mai mult atenția la Cannes-ul de anul acesta).

Am văzut mai demult la o selecție a filmelor de artă, o anticipație cam sumbră, «M-Secretul», o fantezie științifică a unui tânăr regizor italian cu o netă orientare de stînga. Viziunea lui era cam naivă pentru noi, cei care știm cu fermitate, bazați pe date economice și științifice ale socialismului, încotro se îndreaptă societatea viitorului. Tânărul cineast imaginea, ca odinioară Fritz Lang, o utopie terifiantă, dar nu lipsită de un anume temei real de îngrijorare. El își închipuia o societate de larg consum ajunsă la maximul ei de dezvoltare, în care puterea intra-tă pe mîna unor veroși oameni de știință ar putea deveni instrumentul unui masacru în masă. Unul dintre acești regi ai invențiilor descoperise posibilitatea transformării reziduurilor alimentare în hrană; dar după ce îmbogățește societatea în chip senzațional, el devine — ca și eroul lui René Clair din «Frumusețea diavolului» — indenzirabil oligarhiei științifice. Și-atunci este răpit și făcut inofensiv: i se provoacă pierderea memoriei și e internat într-un lagăr de muncitori rămași fără lucru (pentru că mașinile fac totul în locul oamenilor). Lagăre elegante cu frigidere și televizoare, în care viitoarele victime joacă șah, pînă în clipa în care vor fi chemate în imensele pulverizatoare, practice, elegante, ce le vor face să dispară silențios, fără urmă și durere. «Cumplit — nu ăsta e viitorul omenirii» au replicat, pe bună dreptate, tinerii veniți în acea toamnă la San Marino din toate colțurile Italiei. Aveau dreptate — filmul lui Agosti



*Cu un ceas mai devreme despre moartea unui președinte
(«Șapte zile în mai»)*



*Cu umor despre groază
(«Fundătura»)*

*Cu zimbet despre moartea sentimentelor
(«Poveste de dragoste»)*



nu înfățișa decît un înspăimîntător: «ce-ar fi dacă», asemenea altui film de ficțiune politică (genul e relativ nou și capătă o largă adeziune de public) — filmul celei mai angajate, din punct de vedere politic, regizoare italiene de azi, Liliana Cavani. Și anume filmul «Canibali». Dar calea reală, calea sigură, o reprezentau acele greve muncitorești și studențești îndelung filmate pe 16 mm ori pe 8 mm de profesioniști dar mai ales de amatori, oameni ce luau prima dată aparatul în mînă numai ca să afirme răspicat: drumul spre viitorul omenirii trece neapărat pe aici, prin revoluție. Dar arta — excepție, arta-alarmă, arta-S.O.S. se va ocupa în continuare de acele cumplite erori pe cale să ne aducă în impas, dacă... Impas general, cataclism general, cataclism-social orimoral — ca în filmele amintite, ca în acel «Ultim țărnu» al lui Stanley Kramer, ori la alt capăt, dar deloc mai puțin periculoase, erorile noastre de toate zilele. Fatalele noastre mici, catastrofice erori.

Privește înapoi cu mînie

Cu cîteva din aceste erori ne-au pus față în față, răspicat, cîteva filme românești, poloneze sau maghiare din ultima vreme. «Viață de familie» al lui Zanussi — rupere dureroasă dar salutară a unui tînar de familie sa degradată, analiză de mare penetrație psihologică și socială, de aspră radiografiere a complica-tului proces. Am văzut și «Povestea de dragoste» al lui Szabo, delicat studiu, muzical construit, al fugilor noastre după himere, după un trecut ireversibil, după un prezent pe care-l ratăm, fatalmente, privind înapoi, ca în legenda lui Orfeu.

Critica noastră a subliniat îndeajuns impactul energetic cu spectatorul — obligat la o atitudine activ-critică de reevaluare a unui trecut istoric (nu mult îndepărtat — prin filme de anvergura poli-



*Cu vigoare despre morbiditate
(«Viața de familie»)*

tică și socială a «Puterii și Adevărului»). Eu aş aminti și o reușită a noastră mai veche, «Gioconda fără suris», la care drama individuală primea de asemenea determinări energice, încărcătura unei epoci. Captare și în același timp propagare a undelor sociale, a ideilor bune conducătoare, generatoare de noi idei. Cinematograful e un fel de butelie de Leyda, condensator și totodată transformator de energii spirituale. Dar, într-o formulă simplă: energia realității,



*Cu minie despre eroare
(«Gioconda fără suris»)*



*Cu răceală despre crimă
(«Repulsie»)*

*Cu luciditate despre copilărie
(«Cele 400 de lovituri»)*



ții, intrată în condensatorul lui Lumière, devine, propagată în sala de spectacol, o altă energie, superioară spiritualicește, pentru că într-însa e investită și direcția pe care o indică talentul, forța de influențare, originalitatea gândirii creatorului. Malvina Urșianu ne propune rememorarea unei erori concret istorice ce-a transformat cîndva în dramă o poveste de dragoste și care, cu toate că a fost depășită, poate rata prin consecințele ei, în continuare, existențele cuplului dizolvat. De fapt, autodizolvat. Pentru că vina e, deopotrivă, individuală și socială — sesizează cu obiectivitate autoarea — optica eronată aparținea, e drept, unei epoci dar și unui imens orgoliu personal. O fată ambițioasă care vede în dragoste doar o competiție valorică și nu o armonizare a personalităților — fiecare valoroase în sine. Dar ineficiente în cuplu. Mai concret: Gioconda Silviei Popovici nu poartă pe ecran (cum nu poartă nici Stoiian-ul lui Mircea Albulescu din «Puterea și Adevărul») «predestinarea» unei epoci istorice (devreme ce alții în aceleași împrejurări au acționat altfel), cit predestinarea unui caracter. A unui orgoliu excesiv, a unei ambiții sterilizante. Ambiția de a-și domina partenerul — socotit nu partener ci adversar. De a-l umili cu inteligența agresivă. Și aici stă probabil finețea observației psihologice a autoarei noastre. Nu o damnație a istoriei ori a profesiei ce ar usca-o, chipurile, ascunde drama Giocondei, ne face să înțelegem cu ascuțit spirit critic Malvina Urșianu, ci a propriei erori: orgoliul necauterizat la vreme.

Aici rezidă utilitatea — într-un sens superior — a artei-dezbateri. A artei-burghiu ce taie nodurile gordiene ale crizelor noastre de conștiință. Sintem cam ceea ce merităm să fim. În viață și în artă. Ne demonstrează viața. Ne demonstrează arta.

Alice MĂNOIU



*Pentru 2,5 dolari:
o bătaie
cu șobolani,
o pisică
strangulată,
un viol
și
cîteva bătaii*

O seară de cine

Ecranul american se face din ce în ce mai mult martorul unei escalade a violenței. Brutalitate, teroare, sadism, morbiditate, droguri, violuri, crime alcătuiesc peisajul curent al filmului produs în ultimii ani în Statele Unite. Succesul unei «Love Story» apare singular atunci cînd dragostea e concurată cu atîta succes de filme care generează frica și spaima. Ecranul nu face însă decît să reflecte ecourile unei societăți ale cărei contradicții antagonice au ajuns la paroxism nu numai în domeniul economiei dar și în ansamblul vieții sociale și morale. Calitățile artistico-profesionale incontestabile ale filmelor le fac cu atît mai dăunătoare prin influența nefastă pe care o exercită asupra tinerelor generații și a psihozei de masă pe care o creează. Ziarul Times lansa o aprigă polemică împotriva acestei sinistre fresce sociale.

În ediția internațională a ziarului Herald Tribune, publicistul Russell Baker



Tatăl fetei omorite trăgea într-una

invoca la rîndu-i armele ironiei pentru a lansa un semnal de alarmă împotriva acestei noi calamități sociale, travestită nu o dată de farmecul unor mari actori.

A.D.

Ieri seară, nevastă-mea și cu mine ne-am dus la cinema — spune Baker în confesiunea sa desigur nu inspirată de fapte imaginare. Biletul ne-a costat cîte doi dolari și 50 de cenți de persoană. Nu am cumpărat floricele care costă 50 de cenți punga,

nici băuturi răcoritoare, care costau 25 de cenți, nici bomboane de la bar care costau 35 de cenți și sînt destul de mari ca să mînci din ele pe săturate.

Cînd în sală s-a lăsat întinericul, pe ecran a apărut un desen animat. Era un om, care părea tare nervos și alerga pe niște patine care roțile. Deodată, mașinile care treceau la început pe lîngă el, începură să treacă peste el, fără să-l bage în seamă. Așa, omul nostru s-a văzut proiectat într-o groapă și mai multe bombe i-au căzut în cap; apoi a nimerit într-o gură de sobă și păru că se mistuie cu totul în flăcări, dar nu-i fu dat să se prăpădească așa. Lovitura de moarte îi veni din partea unui obuz azvîrlit dintr-o gură de tun.

Filmul artistic a început într-o atmosferă pastorală. Se vedeau frumoasele întinderi ale unei pașuni englezești, un tîrm de mare și un mic sat, tot englezesc.

În timp ce păstram încă în suflet bucuria frumosului peisaj abia zărit, un bărbat care sorbea dintr-un pahar



...un magistrat sosi, dar căzu răpus de un glonte...

ma la New York



Între timp nevasta era violată, după ce primise doi pumni zdraveni în falcă

Într-o cârciumă, apucă mîna bărbatului din fața sa și i-o împinse cu putere către buza paharului, care se sfărîmă, iar palma acestuia începu să sîngereze.

După un timp, într-o casă

mai mult sau mai puțin depărtată de acea pajiște, un alt bărbat deschise dulapul din dormitor și găsi pisica nevastă-si strangulată de urmărașul de haine.

Omul hotărî să se întoarcă

înapoi în sat.

Cîțiva dintre lucrătorii, pe care el îi tocmise să deretice prin ogradă în ziua aceea, plecaseră cu un camion puțin timp înainte de venirea lui. În drum s-au întîlnit și

aceștia au început să bareze prin ciocniri repetate calea camionului condus de bărbat. În cele din urmă eroul nostru scapă cu viață.

După aceea, lucrătorii cu pricina l-au luat cu ei la o

vânătoare și l-au părăsit aproape în mijlocul unui teren mlăștinos. Bărbatul împușcă o pasăre.

Între timp, acasă, nevasta era violată după ce primise doi pumni zdraveni în falcă. Cel care o atacase, unul dintre oamenii tocmiți cu ziua, era acum amenințat cu pușca de către un altul, care violă și el femeia.

La o petrecere tinerească

duse accidentatul la casa care se afla mai mult sau mai puțin depărtată de pașiște.

Tatăl fetei care fusese omorâtă apără cu o pușcă și cu droaia de lucrători după el. Cu toții începură să azvîrle cu bolovani în casa în care sotul se baricadase.

Un magistrat sosi, dar căzu răpus de un glonte pe cînd încerca să-l convingă pe ta-

băiatul dădu cu ochii de nevasta acestuia și se repezi să-i sucească gîtul. Din fericire, însă, soțul interveni la timp și îl potoli.

Între timp, în bucătărie, apa pe care soțul o pusese pe plită începu să clocotească și el veni tocmai la timp ca s-o azvîrle în capul unuia dintre lucrătorii care se pregătea să sară pe fereastră. Îl opări. Alți lucrători începură să facă bucăți acareturile ce se aflau prin grădină.

Tatăl fetei omorîte trăgea într-una ca să-și asigure retragerea pînă în dreptul ferestrei pe care sări în grădină. Dar soțul apucă un fel de măciucă cu ajutorul căreia împinse un butoi care se prăvăli spre fereastră și-i sfărîmă tatălui fetei ucise un picior.

Soțul înșfăcă o bară metalică care era la îndemînă și începu să fugărească omul care azvîrlise cu șobolanii vii.

La etaj, unul dintre simbriașii cu ziua, profitînd de vacarmul de jos, sfișie veșmintele ce mai rămăseseră pe nevastă. Un altul, parcă supărat pe pauza aceasta în care nu se mai vărsase nici o picătură de sînge, luă o pușcă și îl ucise. Apoi începu să se bată cu soțul și amîndoi se rostogoliră de-a lungul scării, într-o trîntă pe viață și pe moarte. Ajunși jos, în fața căminului, soțul reușește să arunce o oală metalică în capul simbriașului criminal. Acesta, în stare de agonie avansată, se clătina pe picioare cu capul ascuns în vasul de metal.

Atunci, un om nedefinit — să fi fost oare predicatorul de la clubul bisericii? — încercă să-l omoare pe soț.

Nevasta trase fără să ezite și-l ucise pe ipoteticul predicator.

Cu un ultim efort, soțul înșfăcă băiatul pe jumătate aiurit de ce vedea, îl zvîrli în mașină, își luă și nevasta și o porni la drum într-o goană turbată.

În colțul buzei, abia perceptibil, se putea zări un surîs înțelept.

Seara de cinema luă sfîrșit.



cri Voi

*Ecranul
nu face decît să
reflecte
ecourile unei societăți,
ale cărei contradicții
antagonice,
în domeniul
vieții sociale
și morale,
au ajuns la paroxism*

care avea loc la clubul bisericii, un băiat pe jumătate ticnit începu să răsucescă gîtul unei fete, căreia cu o clipă mai devreme îl făcuse curte.

Apoi băiatul pe jumătate ticnit o luă la goană peste cîmp și o mașină dădu peste el.

Conducătorul era chiar protagonistul nostru, soțul soției violată. Opri mașina și

tăl fetei ucise să nu distrugă casa aruncînd cu bolovani în ea.

Focuri de armă se auzeau de jur-împrejurul casei. Mobilele explodau în bucăți și pretutindeni se vedeau pete de sînge. Unul dintre simbriașii cu ziua începu să azvîrle în casă cu șobolani vii.

Soțul asediat duse băiatul pe jumătate ticnit sus. Acolo

Nu știu sigur dacă oamenii se modifică, dar personajele, cu certitudine, da. Imobilizați în aceeași neclintită soartă, eroii parcurg aproape de fiecare dată pe altă cale traiectoria destinului lor. Ei nu comit decît rareori același act din aceleași motive, evenimentele știute sînt re trăite de ei cu reacții imprevizibile, mobilurile schimbîndu-se modifică faptele identice, astfel încît destinul lor, definitiv închis, rămîne totuși receptiv unui nou sens necesar.

Bănuiam că, între timp, domnul Voinițchi se schimbă. Reîntîlnindu-l, cu prilejul oferit de Mihailov-Koncalovski, mi-a confirmat unele certitudini și totodată mi-a întărit unele, nou ivite, îndoeli, referitoare la persoana domniei sale.

Cele două împușcături

Revăzîndu-l în acea culminare a «scenelor din viața de la țară», privindu-l cum repetă cel mai spectaculos

*M-am întrebat,
dacă trăgînd asupra cumnatului său
două gloanțe,
Voinițchi nu viza, poate, pe altcineva*

ma domnului nitchi



gest al existenței lui, mi s-a confirmat adevărul pe care-l știam cu toții, de altfel, și anume că ucigașul era un mort, un om asasinat demult în alte împrejurări. Dar mi-am pus întrebarea dacă, trăgând asupra cumnatului său două gloanțe, Dl. Voinițchi nu viza poate, fără să știe, pe altcineva; își îndrepta poate, fără să fie conștient de acest fapt, arma ucigașă împotriva altcuiva, țintind nesigur în adevăratul asasin; cel care, neîntrerupt prezent și invizibil în scenă și continuându-și opera distrugătoare sub ochii noștri dar nevăzut de nimeni, era constant evocat fără a fi identificat. Împotriva celui care face să ricoșeze, cu necesitate, gloanțele domnului Voinițchi și dă împușcăturilor sonoritatea ridicolă a unor pocnitori puerile, transformând instantaneu un act disperat într-un gest derizoriu. Lentele asasinatelor săvârșite în locurile unde nu se întâmplă nimic, nimicirea individului de către nimic. Și de astă dată, la sugestia de o infinită discreție a regizorului, am reușit să văd faptul rămas mie invizibil până acum: nimicul are umor. Eroii cehovieni sînt axați pe dorința inflexibilă de a trăi plenar, căreia realitatea îi opune consecvența mecanică a nimicului; patimei iremediabile pentru existență i se oferă continuitatea mașinală a refuzului, elanul lor, mereu neostenit reluat spre viață, este împinșat de formele multiple ale absenței tenace. Contradicția dintre aproape nesfârșita energie vitală și nimicul nepuțabil pe care se aplică, dintre frenezia pasională și absența în care se consumă, generează tragicul, dar totodată, prin funcționarea mecanică a contrastului, prin stabilitatea mașinală a disproporției, și grotescul. Uneori, cît patos, tot altul grotesc. Ce pradă mai grasă pentru grotesc decît personajul patetic? Și apoi, nimicul este inventiv. Inventivitatea obtuză și umorul

rău al nimicului, cu un elementar qui-pro-quo de valori și non valori, cu recuzita rudimentară a bufoneriei — orizont de mucava pictată, încurcături de cauze și pre-texte, păpuși de cîlți aranjate în trompe-l'oeil — reușește să capteze disponibilitatea pasională a personajului, îndrumîndu-l spre eșec și căutînd totodată să transforme eșecul tragic în păcăleală lugubră, feroarea consecventă în năvingă inutilitate, parodiind zbuciumul prin scîlîmbăieli paiațerești. ...Sugestii suscitade de apariția celui despre care

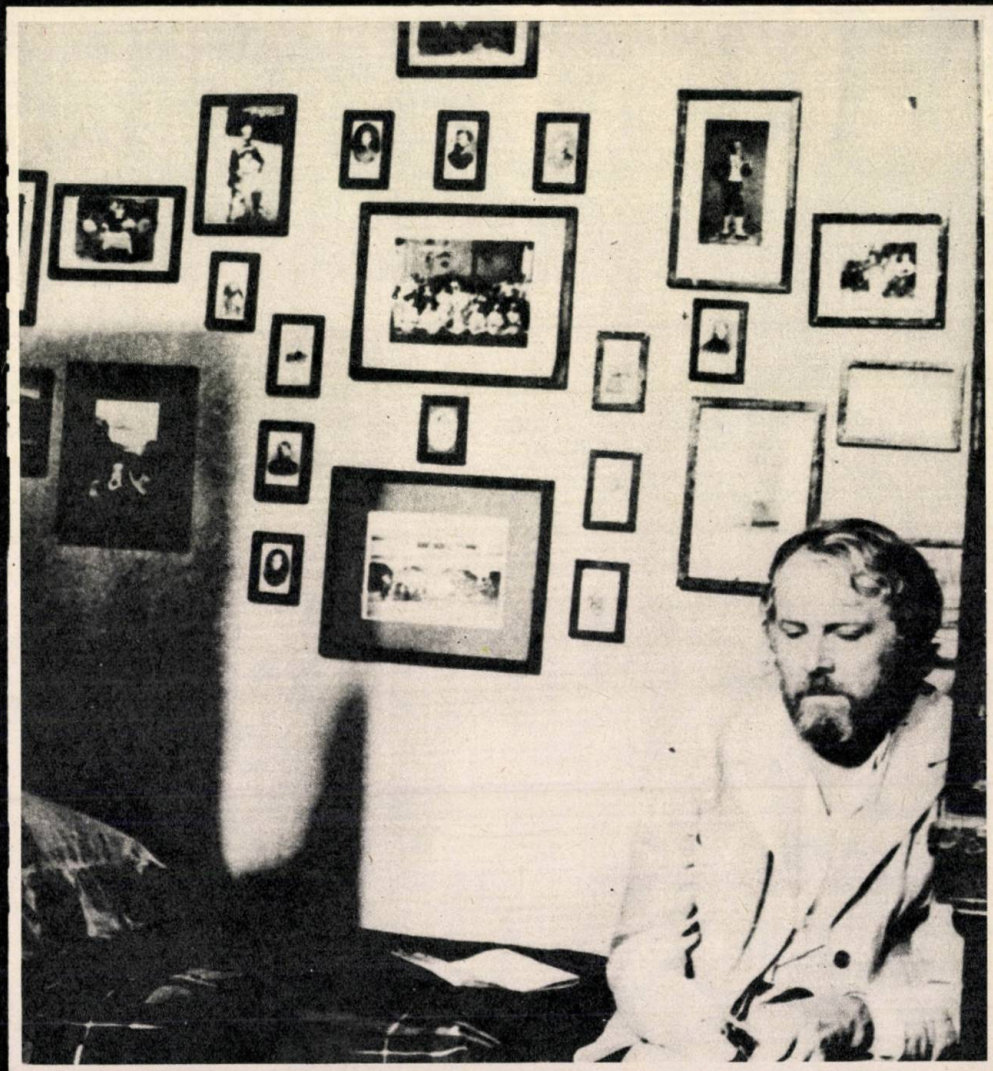
uitasem aproape cu toții că-l chema dl. Voinițchi, redus la un nume generic și un diminutiv, Unchiul Vania, făptură în sine, un becher crepuscular fiind aproape omologabil cu o fată bătrînă, ființă pierdută într-un neverosimil, exact și cumplit capot înflorat și veșted. De fapt, filmul începe cînd farsa a luat sfîrșit. «Personalitatea luminoasă» a devenit umbra care rătăcește fără a-și putea găsi tihna.

Crimă sau sinucidere

Deoarece — iată opera.

Rezultatul năla al imensei energii desfășurate cu frenetica răbdare a pasiunii, de-a lungul unei vieți: dl. Serebriakov, falsul savant, zero-ul care însumează anii, eforturile și iluzia domnului Voinițchi. Dl. Serebriakov, rabla țanșoșă, căzătura fudulă întrupează, concret și simbolic, eșecul domnului Voinițchi. Atunci unchiul Vania vrea să ucidă, poate nu atît aparența lui Serebriakov, cît realitatea propriului eșec. Deci nu ar fi exclus ca exasperatul act justițiar să constituie un gest deviat de auto-pedepsire, de

Unchiul Vania pierdut printre zadarnice păreri de rău



furie autodistructivă, iar a-sasinatul ratat să manifeste o deturnată încercare de sinucidere. Dar poate că dl. Voinițchi viza totuși pe altcineva, sau mai exact, altceva... Și iată-l rătăcind cu acea neliniște lentă, cu mișcări trudnice, trebuind parcă să care după sine greutatea propriului hoit, să-l tîrască anevoie prin timpul oprit (deoarece timpul nepolarizat de un obiectiv își pierde dinamica și coeziunea și se descompune în momente incremenite) întîmpinînd clipă de clipă rezistența duratei stătătoare, care trebuie to-

tuși străbătută. Ceea ce Mihalkov-Konchalovski și Smoktunovski realizează desăvîrsit. Iată-l osîndit să bîntuie din încăpere în încăpere, în acea de neuitat hărăbaie, cu uși care nu se închid și scîrîie, subțiri rînjete sonore, plină de hîrtoage îmbicsite, de piclă, de samovare radioase, de tăceri, dulapuri inutile și zadarnice păreri de rău, cu o cameră de biliard în care, prin tavanul găurit, plouă, cu mașină de cusut și o hartă a Africii. Lipsit fie și de năluca unei pasiuni care să dea

substanță, materie existenței, domnul Voinițchi, devenit o umbră, oscilează, fără a-și putea găsi locul, între realitatea obiectivă, de un concret tenace și spațiul fantomatic subiectiv, propria irealitate. Este, cred, ceea ce a reușit regizorul prin contrapunctul de peliculă color și alb-negru. Și totuși...

Contra și pentru

Nu a existat totuși în personalitatea înzestrată a domnului Voinițchi un nefast «unic defect» (cum se spunea despre nefericitul

prinț) care a concretizat necesitatea în destin? Nu a existat cumva, în însăși natura individului învins, o trăsătură nebănuită sau nemărturisită, care să fi colaborat cu necesitatea potrivnică la înfrîngerea lui? Nu cumva, în făptura integră a domnului Voinițchi, o carență trădătoare să fi fost complice nimicului care l-a distrus? Întrebările sînt puse, nu pentru a copleși o victimă cu propria vină și a o condamna, ci pentru a salva, în înfrîngerea individului de către necesitate, responsabilitatea omenească. Deoarece, acolo unde există responsabilitate umană, poate exista și speranță. Încercarea individului de a se realiza prin opera altcuiva constituie premiza eronată a unui destin tragic. Generozitatea nemărginită a domnului Voinițchi față de Serebriakov manifestă poate și inhibiția de a-și măsura propriile limite. Pasionata uitare de sine exprimă poate și teama cunoașterii de sine.

Desigur pasiunea, prin însăși natura ei, cuprinde cu necesitate o autentică automitificare, dar totodată și îndoilele necesare care o hărțuiesc și o verifică distrugînd-o, dacă este preponderent sinceră auto-imposură, sau dimpotrivă, definivînd-o. Unchiul Vania își jertfește cu patimă existența unei opere a cărei responsabilitate refuză să și-o asume, pentru a salva posibilitățile neverificate ale propriului eu. Dacă ar fi să dăm ascultare, încă o dată, celeilalte părți, ni s-ar șopti: realitatea nu oferă disponibilității pasionale a domnului Voinițchi nici un alt obiect, niciunul, fie și iluzoriu, necum adevărat. Obiectul patimii lui structurale neexistînd, ar fi trebuit să-l invente. Ceea ce pentru domnul Voinițchi nu ar fi fost, în definitiv, imposibil.

Unchiul Vania lipsit pînă și de năluca unei pasiuni



Dina ZAHARIA



*În film, epitetul «teatral»
nu este niciodată
măgulitor.*

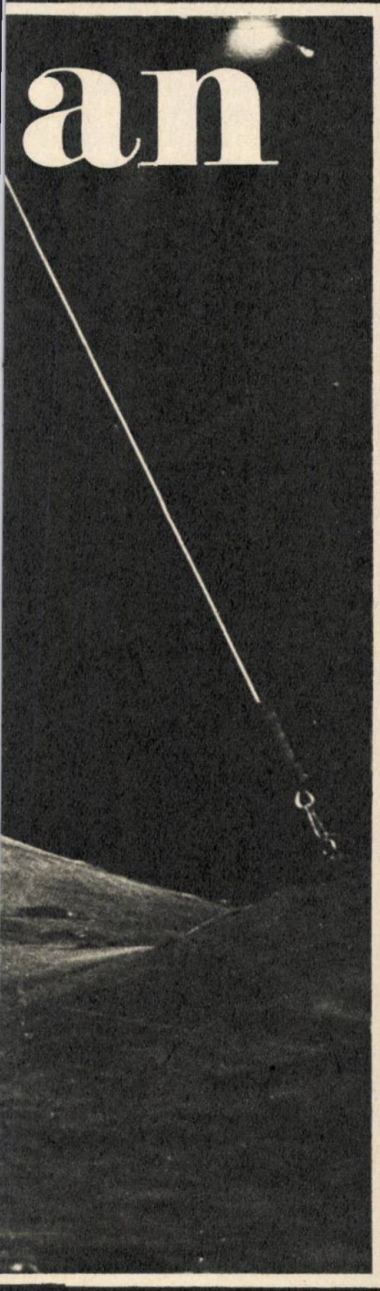
*Un spectacol scenic «cinematografic»
marchează în schimb
o calitate artistică deosebită.*

Scena — suprafață mobilă («Yerma»)

scena, un ecr



Yerma



an

Atunci cînd acțiunea unui film decurge nefiresc, cînd interpreții nu găsesc gestul sau intonația potrivite, cînd ambianța poartă o marcă de prefabricat, atunci se aruncă epitetul «teatral»; iar epitetul teatral, aplicat filmului, nu este în nici o împrejurare măgulitor.

Cu atît mai întemeiat, cinematograful de artă respinge categoria de teatru filmat, pentru acesta filmul-peliculă rămîne doar instrument de captare, pentru posteritate, a unui document artistic. Curios este (ați observat?) că reciproca nu este niciodată valabilă. Dimpotrivă. Unui spectacol de teatru cu atribute cinematografice i se adaugă în mod necesar o calitate. Spectacolul are mai mare mobilitate, un montaj al scenelor-secvență mai alert, un ton și o interpretare deosebit de firești. Putem fi siguri că ori de cîte ori filmul copiază teatrul, greșește, dar ori de cîte ori pe o scenă își face locul invenția cinematografică, spectacolul va avea o mai mare forță, va emoționa și convinge.

Iată cum, în rivalitatea mereu deschisă între una dintre cele mai vîrstnice dintre arte, cu capodopere vechi de două milenii și jumătate, și cea mai tînără dintre ele, care abia a împlinit vîrsta aproape normală pentru un om astăzi, 75 de ani, încă contestată de mulți ca artă, a apărut acest cert și ireversibil avantaj în favoarea acesteia din urmă. Așa se explică de ce tot corpul de elită al regizorilor din lume încearcă azi, prin tot felul de mijloace artistice, să spargă spațiul prea îngust al scenei, să creeze în cadrul ei o mișcare cinematografică, uneori folosind chiar ecranul și aparatul de proiecție sau alte instrumente de lucru specifice filmului.

În zilele în care imaginea e rege, demonul plastic împinge regizorii de teatru către tot felul de soluții care pînă nu demult erau de neimaginat în sanctuarul Thaliei. Texte clasice, fie prin numărul anilor

care le-au statornicit valoarea, fie prin numărul de întîlniri avute cu publicul, sînt astăzi repuse în luminile rampei după o mizanscenă de cineast. De altfel și transferul mereu mai frecvent pe care regizorii îl fac, împărțindu-și activitatea între scenă, ecran și televiziune, contribuie ca o dată cu ei să migreze dintr-o sferă a artei în cealaltă și modalități pînă nu demult specifice fiecăreia.

Aș vrea să mă opresc însă numai asupra a două puneri în scenă de excepție, care mi s-au părut că integrează organic și inovator elemente cinematografice scenei.

Orlando furioso

Mai întîi spectacolul italianului Luca Ronconi, «Orlando furioso», care și-a cîștigat în multe țări ale Europei și Americii o faimă de montare de geniu. Primul act anti-teatru pe care l-a săvîrșit Ronconi a fost să anuleze și scena și scaunele spectatorilor. Spectacolul său are loc în spațiile largi ale piețelor, în interiorul bisericilor, printre colanadele holurilor de palate. Echipa lui Ronconi a ieșit — precum au făcut-o cu 25 de ani în urmă confracții săi, regizorii neorealismului italian — cu «aparatul» în stradă. Orișice loc care putea oferi suprafața unui virtual pătrat cu latura de 25 de metri, putea găzdui acel fantastic *happening* teatral numit «Orlando furioso».

Epopoea tragicomică la care Ariosto a lucrat 10 ani (1506–1516) și a cărei lectură ar cere 8 ore, fusese montată de către Luca Ronconi (după o adaptare de Eduardo Sanguinetti) într-un spectacol de 2 ore. Cum a fost posibil? Mi-a' spus-o chiar regizorul: «Am pornit de la ideea simultaneității. Mă gîndisem la cîteva scene mici, fiecare avînd în față cîțiva spectatori și doream să rotesc acțiunea într-un asemenea fel, încît să prezint fiecărui spectator din sală un montaj diferit. Lucrînd, mi-am dat seama că aceste

montaje puteau părea un simplu joc intelectualist, sofisticat, deși divertent. Atunci m-am gîndit să aplic principiul mobilității și simultaneității nu numai la text, ci la toate celelalte elemente din spectacol: scenă, actori, public». Rezultatul era un spectacol montat în înțeles cinematografic (de altfel în discuția cu Ronconi cuvîntul «montaj» revenea foarte des) și înregistrat parcă simultan de mai multe aparate de filmare.

Mai mult chiar, Ronconi se apropiase de film transformînd publicul în figurație, ca și cum filmînd în piețele sau pe străzile italiene ar fi făcut din trecători, în mod spontan, personaje de plan doi. Pentru că Ronconi a imaginat spectacolul său ca o serbare colectivă la care interpreți și spectatori participau aproape deopotrivă, amestecîndu-se neprevăzut în masa mulțimii nediferențiate. Cîteva practicabile pe roțile, împinse pe dedesubt sau lateral, tot de către actori, cînd scena respectivă nu le solicita nici o replică, formau prin alăturare platforme mobile pe care se juca. Apoi se desfaceau pentru a crea alte asemenea scene, în alte colțuri. Cu viteze periculoase, ele despicau astfel grupurile de spectatori, incluși în vîltoarea mizanscenei și care, amestecați printre actori, apăreau unii altora ca făcînd parte din spectacol. Cu excepția tînguirilor de dragoste ale lui Rugiero și Bradamente, ale Angelicăi și ale lui Medoro sau de monologul nebuniei lui Orlando — singurele episoade interpretate aparte — spectatorul era obligat permanent să aleagă ce aventură să privească, ce epos să asculte, pentru că actorii recitau și jucau simultan. Era o verificare a forței lor de atracție. Competiția deschisă selecta publicul, o dată îngrămădit ca într-o piață publică să asiste la un eveniment inopinat, în timp ce, poate, un alt actor recita doar pentru unul sau doi spectatori. Poemele transcrise de la persoana treia la persoana



Nuria Espert: o mare tragediană («Yerma»)

na întâi dădeau senzația confesiunii directe, a timpului prezent. Spectatorul era solicitat ca martor al clipei, dându-i-se sentimentul unei legături mai strânse între el și acțiune, senzație la care filmul accede mai lesne în întimitatea sălii întunecate.

Lamento-urile de un disperat lirism, intermezzo-urile melodramatic parodate și în special scenele de luptă se orchestrau într-o imensă circoramă și o polifonie recitativă, ca într-o superproducție pe ecran panoramic cu sunet stereofonic.

Simultaneitatea «cadrelor» lui Ronconi m-a făcut să mă gândesc la un alt creator, inovator al artei spectacolului, de astă dată cinematografic, și anume la Abel Gance. În anii '20, când imaginea se mișca încă cu timiditate pe pînză, dar cît de genială în sfîrșala ei, Gance propunea nu numai o nouă formulă de perspectivă sonoră dar și un ecran panoramic și faimosul său triplu ecran, care nu era altceva decît încercarea de a pune în contact spectatorul, *simultan*, cu mai multe scene. Așa puteam urmări, în același timp, un Napoleon în prim plan, mulțimile care-l aclamau și dezasstrul înfrîngerii. Solicitare simultană, nu numai vizuală dar și de conținut, de idee, prin această comprimare a timpului și prin proiectarea acestuia în viitor. Tot așa Ronconi redimensiona spațiul teatral și timpul acțiunii. Orice convenție fusese repudiată. Spiritul de echipă al oamenilor de teatru își găsise și el o nouă expresie. Am observat printre interpreți aceleași figuri care, cu o oră mai înainte, rupseseră biletele la intrare sau primiseră hainele la o garderobă improvizată. În echipa lui Ronconi, actorii nu interpretau doar rolurile personajelor ci și pe acelea de mașiniști, electricieni, figuranți sau garderobieri. Pentru ei, era experiența *teatrului total*.

În timpul spectacolului am aflat că în acea seară, din pricina unui accident, interpretul lui Ruggiero nu putuse veni

și Ronconi era cel care îmbrăcase haina și-i juca rolul. Era o interpretare strălucită. Mi s-a spus că regizorul putea interpreta de altfel oricare rol, fără nici o pregătire, iar jumătate dintre actorii companiei puteau schimba, în orice moment, între ei, partiturile.

Yerma

Un alt moment de teatru cinematografic a fost cel oferit de trupa madrilenă a Nuriei Espert, cu piesa «Yerma» de Garcia Lorca, în montarea inovatoare a regizorului argentinian Victor Garcia.

Aici viziunea cinematografică era dată în primul rînd prin *modificarea scenei* în accepția ei tradițională. Victor Garcia a imaginat o «scenă» dintr-o pînză țesută din fire de oțel, de formă pentagonală, întinsă ca o foaie de cort și ancorată în plan înclinat printr-un sistem de frînghii pe un cadru metalic. Această «scenă», de o maximă mobilitate, vibra la fiecare pas al actorului, imprimînd spectacolului o permanentă și neașteptată mișcare. În răstimpul doar al câtorva clipe, pînza putea fi — și era — manevrată prin frînghiile verticale în așa fel încît lua forma unduită a unui relief deal-vale-deal, ca în momentele următoare să se curbeze ca bolta unei grote, iar în final să se înalțe vertical, ca o pînză de corabie, pe care actorii, susținuți în scări ca de șa, continuau jocul lor pe această «scenă» devenită acum ecran.

Încă două elemente ale spectacolului semnat de Victor Garcia îl apropiu și mai mult de ecran. Culoarea sau mai exact spus lipsa de culoare. Cenușiul închis al pînzei metalice, albul murdar al costumelor cu numai cîteva accente de sepia și ocră brun sau complet negre, fundalul și el de asemenea negru, creau o monocromie ce îți dădea cert senzația că asisti la un film alb-negru. Toată plastica spectacolului te ducea cu gîndul și la pînzele coșmarurilor lui Goya — decor potrivit



Scena compusă din practicabile mobile
(«Orlando furioso»)

pentru «Yerma», acea tânără nevestă hăituită și ea de coșmaruri — și făcea ca în această dramă țărănească, viața, moartea, dragostea să îmbrace forme de mit, atingând punctul culminant al tragicului.

Apoi muzica. Felul în care ambianța sonoră concepută ca o completare a textului, ca o subliniere a stărilor emoționale, urmărea linia dramatică, amintea clar de specificul coloanei sonore și de modalitățile de mixaj ale filmului.

Mi-am propus să vorbesc

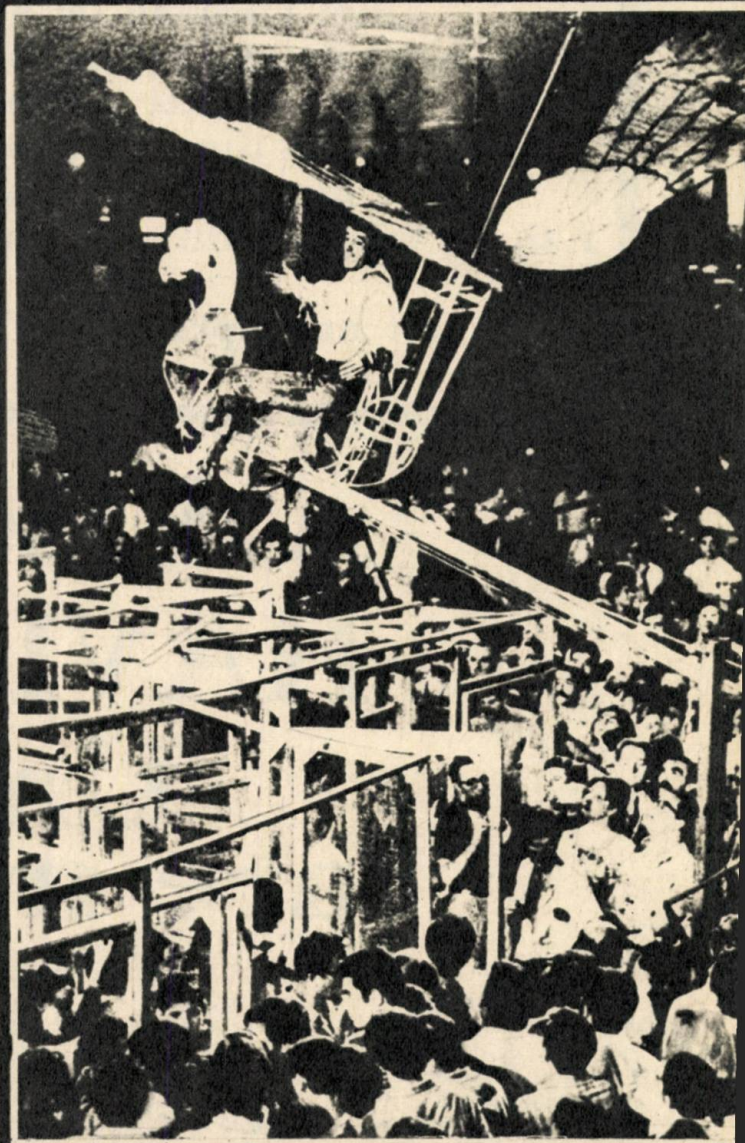
numai despre virtuțile cinematografice ale spectacolului, dar este imposibil să nu amintesc de personalitatea de-a dreptul tulburătoare a Nuriei Espert, interpreta Yermei, al cărei simț al tragicului exprimat în gesturi, pe cât de reținute pe atât de pătrunzătoare, amintea de discreția gestului cinematografic. Iată de pildă ce nota cronicarul dramatic al ziarului «Times» după ce «Compania Nuria Espert» a fost prezentă pentru a doua oară anul acesta în stagiunea

Teatrului Național de la Londra: «Singurul regret după strălucita producție a regizorului Victor Garcia de anul trecut (1971) cu «The Maids» a fost că nu am putut-o vedea pe Nuria Espert într-o piesă spaniolă. Aceeași echipă s-a întors însă să îndrepte această omisiune, cu o operă care îți taie pur și simplu respirația». Cu același prilej, «The Financial Times» definea spectacolul drept: «un moment de geniu în teatrul contemporan, cum rar se poate vedea»; iar «The Guardian» aprecia pe

Victor Garcia ca: «unul dintre cei mai interesanți regizori de teatru din lume».

«Orlando Furioso» în regia lui Ronconi și «Yerma» în regia lui Garcia sînt fără îndoială exemple de vîrf în favoarea teatrului modern dar care atestă nu mai puțin integrarea tot mai subtilă și mai complexă a modalităților filmice în arta spectacolului scenic. O victorie a filmului nu împotriva teatrului, ci în sprijinul său.

Adina DARIAN



Spectacolul, o imensă serbare colectivă

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

După ce au fost rînd pe rînd ridicate în slăvi
și aruncate în uitare,
după ce cu ele și prin ele s-a creat vedetariatul ca sistem,
mai aproape de afacere decît de artă,
după ce au dominat și au fost dominate de lumea banului,
vedetele au început să moară.
Azi, rostim din ce în ce mai rar cuvîntul Vedetă,
și din ce în ce mai des cuvîntul Actor.
Azi, în lumea filmului, mina de aur nu mai e vedeta,
ci el, actorul,
cît mai aproape de omul ca toți oamenii.

OLIVIA DE HAVILLAND: Un vis care nu moare

După premiera filmului «Pe aripile vîntului», care a avut loc la Atlanta într-o seară de decembrie în 1939, multe, foarte multe fete au primit numele de **Melanie**. Știu asta în urma scrișorilor ce-mi soseau în anii care au urmat, mai întîi din partea tinerelor lor mame și

apoi, cînd au ajuns la vîrsta la care au început să scrie și ele, chiar din partea acestor fete.

Cred că știu de ce toate aceste femei tinere din anii 1939-40 și 1941, ca și din anii care au urmat premiere-lor succesive, cred că știu, așa-dar, de ce au visat ca fiicele

lor să poarte numele de **Melanie**. Era ceva legat de acea tînă-ră care eram eu în acea vreme, cînd visam să joc rolul **Melaniei** și apoi cînd acest rol mi s-a încredințat și am început să trăiesc viața ei timp de 6 luni fericite în cursul filmărilor la «Pe aripile vîntului».

Cînd am primit acest rol,

aveam 22 de ani, și eram cuprinsă de furie și disperare. Era o disperare nu numai profesională, pentru că rolurile inspirate pe care le doream le și căpătam cîteo-dată, ci era o disperare a mea, o disperare în fața realității vieții din jurul meu, în fața realității acestui puternic și

*«Pe aripile vîntului»
sau romantismul
cinematografic
la apogeu*



brutal regat care era Hollywoodul, un regat în care nu exista loc pentru valorile în care fusesem crescută să cred, și în care credeam nu numai ca ființă umană dar și ca femeie.

Unii dintre bărbații care stăpîneau acest regat erau străluciți, plini de imaginație, de har, dar unii dintre ei nu erau.

Aceștia din urmă erau oamenii cu gustul puterii, al gloriei, al banilor și al femeilor. Ei au creat după imaginea lor și au fabricat simbolul sexual al acelor vremuri, întruchipat în femela care le era parteneră. Ea era parșivă și distrugătoare și avea despre bărbați doar o reprezentare utilitară. Era capabilă să-i înfrîngă pe propriul lor teren și, ca și ei, incapabilă să iubească. Acesta era idealul lor feminin. Eva lor.

Eu nu eram o astfel de femeie. Nimic din ceea ce credeam și doream eu nu putea să se afle într-o astfel de femeie. Și cum, așadar, într-o lume în care ceea ce este nociv, ca și ceea ce este frumos, erau laolaltă perlele supremului premiu — într-o lume în care ceea ce este bun și ceea ce este frumos pare întrucîtva absurd, cum deci aveam eu să supraviețuiesc? Să supraviețuiesc și să dau glas acelor valori către care eram înclinată? În această lume care părea că n-o interesează deloc exact aceste valori? Această întrebare mă scotea din fire, mă făcea să disper și cîteodată chiar mă înspăimînta. După aceea mi s-a deschis o cale și a apărut rolul și acea cale avea să fie un film, și acel rol avea să fie Melanie.

Rolul l-am primit prin intermediul surorii mele Joan Fontaine. Se dusesse la George Cukor, regizorul de film, ca să citească rolul lui Scarlett. Cînd Cukor i-a cerut să parcurgă în schimb rolul Melaniei, ea a refuzat spunîndu-i: «Dacă m-ați chemat pentru Melanie, ați face mai bine s-o încercați pe sora mea». Ceea ce el a și făcut.

După o primă lectură a rolului, George mi-a cerut să-l spun pe dinafară; ne-am întâlnit apoi în biroul producătorului David Szelnick la ora trei după amiază, a doua zi, într-o duminică. Am făcut cum mi-a spus, m-am îmbrăcat într-o rochie de după-amiază de catifea neagră, cu un guler mare, am fost introdusă într-un imens living-room așa cum obișnuia să aibă o persoană atât de importantă și de bogată și am trăit cel mai semnificativ moment din viața mea. Numai că destinul are un umor picant, iar scena care urma s-a transformat într-o comedie pură; George avea să-mi fie partener în această împrejurare. Pe atunci el era bine făcut, avea părul negru, bine pieptănat și purta ochelari cu o ramă lată.

Rolul nu-mi aparținea încă. Prin contract aparțineam studioului Warner Brothers, renumit a fi foarte sever cu actorii săi. În timpul negocierilor care au urmat, am avut însă un prieten și aliat de preț chiar în persoana lui Ann Warner, soția lui Jack Warner; ea a fost cea care l-a convins pe bărbatul ei să mă «împrumute» lui David. În sfârșit, a sosit și ziua când urma să pozez în studioul lui David împreună cu o încântătoare, frumoasă și firavă, după cum se spunea, actriță britanică, încă necunoscută în America: Vivien Leigh. Un Hollywood plictisit și ostil urma să afle sfârșitul acestei îndelungi căutări. Scarlett și Melanie au fost alese.

Înainte ca David să găsească pe Rhett în Clark Gable, iar pe Ashley în Leslie Howard, și-a propus să ducă la bun sfârșit metamorfoza fizică în urma căreia Vivien trebuia să devină Scarlett, iar eu Melanie. Îmi amintesc de proba coafurilor. George spunea că există coafuri și costume potrivite cu epoca, dar și cu personajul, pentru că acestea pot să-l facă să arate bine sau, dimpotrivă, să arate prost. Îmi spuse că pentru o actriță la începutul carierei ei, alegerea era foarte periculoasă,



Melanie cea cuminte și plină de dragoste

«Le-am privit pe Scarlett și Melanie și am înțeles că ele reprezintă supraviețuirea»

dar că ea îmi revenea mie. Am optat pentru o coafură «cuminte», pentru că vroiam să fiu credincioasă nu numai descrierii fizice a Melaniei, cum apărea ea din roman, dar mai mult, vroiam să demonstrez în elanul meu tineresc că binele nu este întotdeauna legat numai de frumos, ci el poate fi legat și de modestie.

Când Melanie, cu părul lins, îmbrăcată ca o fetiță cuminte, m-a privit din oglindă, a început să-mi vorbească despre sufletul ei și, treptat, până în ultima zi de filmare, nu am încetat să aflu mereu câte ceva.

Am început filmările cu acel regizor sensibil care era Geor-

ge Cukor și nu numai că amîndouă, Vivien și cu mine am căpătat siguranță în portretizarea personajelor noastre, dar treptat am ajuns la acel echilibru interior care era una din calitățile specifice ale Melaniei.

Echilibrul acesta a fost pus curînd la încercare. Se filma în bazar, Scarlett era văduvă, Melaniei îi murise fratele și amîndouă, îmbrăcate în negru cum eram, am aflat că George nu va mai fi regizorul filmului, că va fi înlocuit de Victor Fleming.

Dintre toate obstacolele pe care le-a avut de trecut ca să facă «Pe aripile vîntului», sînt sigură că David Szelnick l-a avut de înfruntat pe cel mai mare în acea zi. În vâlurile negre, așa cum ne aflam, Vivien și cu mine ne-am năpustit în biroul său și timp de trei ore l-am implorat să nu-l lase pe George să plece. În timp ce lacrimile noastre curgeau șiroaie, el se retrăgea încet către geamul cel mai îndepărtat al camerei, iar cînd noi, ca la o comandă, ne-am scos batistele îndoliate să ne ștergem lacrimile, Szelnick aproape că a fugit pe fereastră. Dar totuși nu a cedat. Învinse, plîns șiperate, Vivien și cu mine am părăsit cîmpul de luptă, convînse că schimbarea regizorului va însemna un dezastru.

În seara aceea, omul care m-a încurajat a fost Howard Hughes. El mi-a spus că «totul va fi în ordine, deoarece George și Victor au același talent, numai că Victor e un regizor mai subtil».

Cu aceste vorbe drept scut m-am întors pe platou în ziua în care am filmat cu Fleming. Vorbele lui Hughes se dovediră adevărate. După prima repetiție a scenei de la cei 12 Stejari, unde Scarlett și Melanie s-au întâlnit prima dată, Victor mi-a spus: «Tot ce Melanie spune sau face, crede cu adevărat. Acum repetă scena din nou, și crede în ceea ce faci». Cu el, o alta dintre calitățile Melaniei a ieșit la iveală: sin-

ceritate.

În ciuda încrederii mele în noul regizor, au fost nenumărate clipe în care am simțit nevoia de sfatul regizorului «cu un talent mai puțin subtil». Așa se explică de ce i-am telefonat lui George Cukor și i-am cerut ajutorul, și George, profitând de întâlnirea noastră la un prînz sau la o ceașcă cu ceai pe care o luam împreună, îmi furniza «la negru» indicații regizorale. Mă simțeam puțin vinovată față de Vivien pentru aceste întâlniri secrete cu George. Dar cînd filmul era pe sfîrșite, am aflat că în toate aceste luni Vivien făcuse exact același lucru.

Nu-l întîlnisem niciodată pe Clark Gable. Mi se părea atît de distant cu aerul lui de super-stăru, încît tot ce puteam blîugi în prezența lui era un «bună-dimineața» sau un «bună-seara». Dar într-o bună zi a sosit și momentul îndrăznelii mele, atunci cînd mi-am dat seama cît de temător era Clark față de răspunderea de personifica pe Rhett Butler, personaj atît de bine-cunoscut milioanei de ame-

ricani. Gîndul acesta îl făcea pe de o parte reticent, pe de alta curios, ca de pildă atunci cînd repeta scena în care Rhett Butler plînge cu furie și disperare pentru că, din cauza lui, Scarlett se rostogolise de-a lungul scărilor impunătoare, și deci el îi provocase delirul și credea acum că totul între ei era sfîrșit. Dacă a existat vreodată un actor care să-și fi dorit să nu se fi apucat niciodată de meseria asta, acela era cu siguranță Gable în ziua în care se filma secvența amintită. Era nervos și descurajat. Mînios și agitat. Amenința că se va face fermier. De fapt, mi-am dat seama că era doar stînjenit. Stînjenit de suferința lui Rhett Butler. Gable era stînjenit ca bărbat, ca actor. Victor îl încuraja, iar eu încercam timid să fac același lucru, pentru că știam cît poate conta în astfel de situații o vorbă bună. Pe neașteptate, veni clipa de liniște, chiar înainte de ultima repetiție. Am simțit deodată cum Gable intrase în pielea personajului, iar cînd s-a auzit cuvîntul «Motor!» lacrimile au

început să-i curgă șiroaie pe obraz, și în ele se citea toată durerea sa umilită, disperarea și remușcarea. Era extraordinar.

Pe măsură ce filmam, mi-am dat seama că ceea ce era mai caracteristic Melaniei, era dragostea. În acest sentiment își găsea ea sursa forței sale. Numai dragostea dicta relațiile ei cu toți oamenii din jur. Pe măsură ce am învățat s-o cunosc și i-am înțeles viața, am început să simt și eu dragostea, încrederea și credința acestei femei, felul în care ea prețuia legătura dintre un bărbat și o femeie, fericirea ei; pentru că Melanie era, în ciuda unor aparențe, o femeie fericită.

La începutul lunii iulie a sosit și vremea ultimei zile de filmare. Deși rolul meu se terminase cu patru săptămîni în urmă, m-am dus din nou la locul paradisului pe care cu toții l-am cunoscut lucrînd cu atîta armonie, cu atîta dragoste, sub conducerea lui David, creînd o poveste care părea să nu aibă sfîrșit. Pentru fiecare a fost greu să părăsim acel Eden. Dar poate în spe-

cial pentru mine, atunci cînd mi-am dat seama că pe măsură ce zilele treceau, calitățile atît de rare ale Melaniei dispăreau treptat din preajma mea; încrederea ei, credința ei, puterea ei de a pătrunde lucrurile, dragostea ei și sursa tuturor acestora—fericirea ei. De-a lungul anilor care au trecut de atunci am izbutit cînd și cînd să le fac din nou să-mi aparțină; dar le pierdeam, pentru că forța mea nu se putea măsura cu forța ei. Melanie era femeia care aș fi vrut să fiu, femeia care mi-ar fi plăcut să fiu, era femeia care eu nu eram, care nu puteam fi.

Prin decembrie 1939 am avut din nou bucuria de a fi cu toții împreună. Ne-am întîlnit la Atlanta, unde un milion de oameni veniți din cinci state au ieșit în întîmpinarea noastră—a lui David, Clark, Vivien și a mea—și atunci am știut că munca și strădaniile noastre cumplite erau răsplătite. Ne-am întîlnit cu toții și ne-am fotografiat împreună cu Margaret Mitchell, doamna aceea micuță și foarte vioaie al cărei vis dus pe aripi de vînt ne-a dat

Vivien Leigh-Scarlett și Clark Gable-Rhett: ideea de cuplu



Melanie, Rhett, Ashley: ideea de solidaritate dincolo de bine și de rău.



nouă tuturor sentimentul unei mari împliniri.

În 1961, David, Vivien și cu mine am avut o ultimă întâlnire în orașul unde a început povestea noastră. Era cu prilejul comemorării a o sută de ani de la începutul războiului de secesiune. Anii care au trecut de la premieră, împreună cu speranțele, eforturile și dragostea noastră, au dovedit că visele vor dăinui. Margaret Mitchell, Clark, Leslie Howard, Hattie McDaniel nu mai erau printre noi. Dar «Pe aripile vântului» își lua zborul către public pentru a doua oară, iar noi eram în Atlanta la această nouă premieră. Pe ecran eram cu toții împreună, toți prieteni dragi, plini de viață, bucurându-ne unii de prezența celorlalți.

Nu știam atunci că în anul 1967 voi reveni pentru o nouă premieră a filmului, fără David, fără Vivien. Dar așa e viața. Pe când zburam către Atlanta mă gindeam din nou la film și nu vroiam să fiu tristă, pentru că știam că voi asista din nou la acel moment magic când visul lui Margaret Mitchell și al lui David va trăi

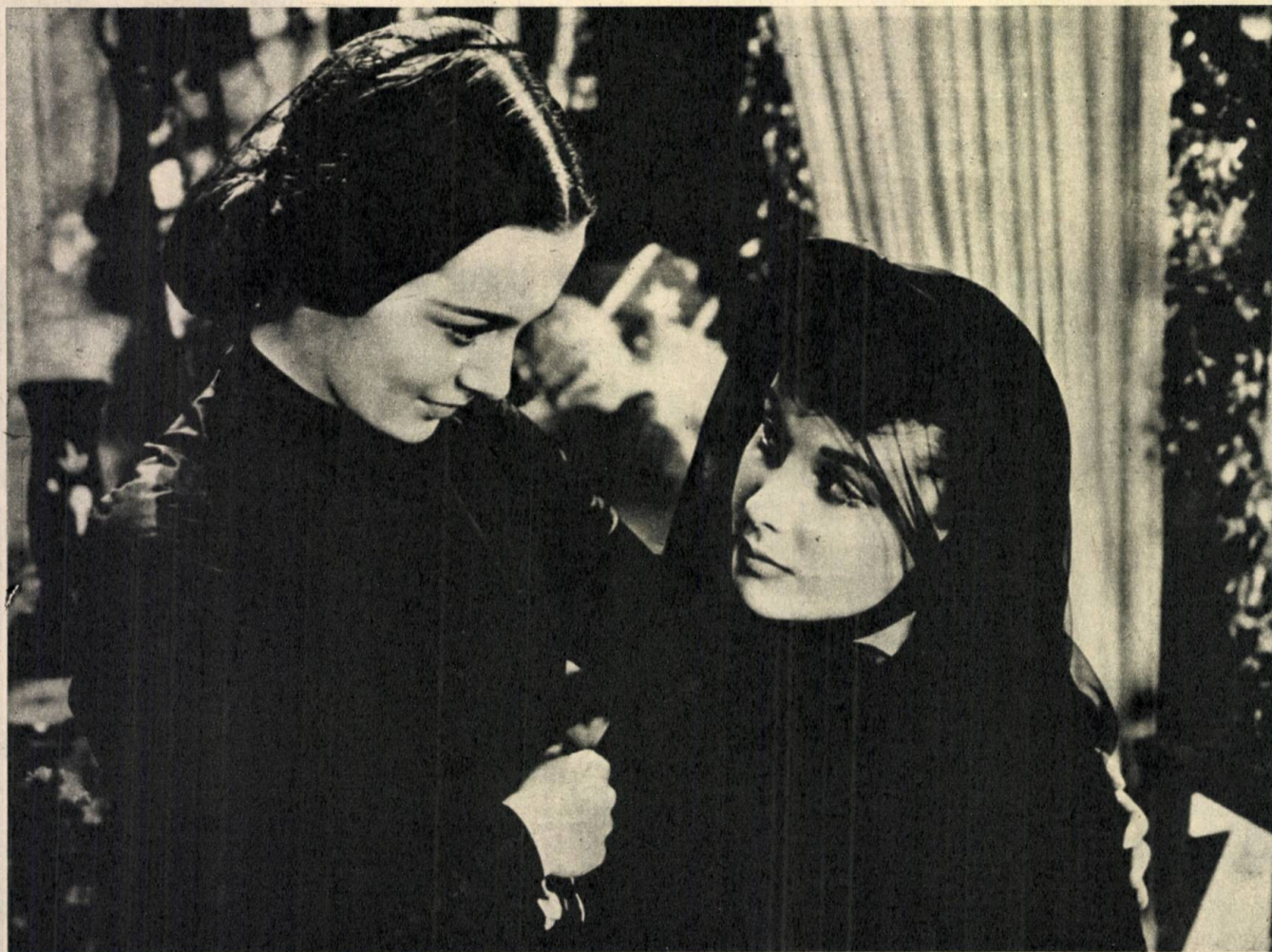
avea pe ecran. Și iar vom fi împreună cu toții.

Când Scarlett și Rhett, și Ashley și Melanie, și Mammy și Prissy, și toți ceilalți își spuneau povestea de luptă, înfrângere și supraviețuire, am privit-o pe Scarlett și am înțeles că ea semnifica într-adevăr supraviețuirea și renașterea fizică a unui popor

învins; am privit-o pe Melanie și am înțeles că ea semnifica de asemeni supraviețuirea — supraviețuirea și renașterea valorilor și tradițiilor unei civilizații trecute și am știut de ce pentru oameni de pretutindeni care au cunoscut lupta, înfrângerea și renașterea, «Pe aripile vântului» este povestea lor. Iar când m-am gândit la toate fetele care de-a lungul timpului au fost botezate Melanie și la toate fetele care sînt Melanie și care trebuie să supraviețuiască nu numai împotriva greutăților personale, dar uneori împotriva cataclismelor naționale — pentru că aceasta este soarta fiecărei generații — am știut de ce mamele lor le-au dat acest nume și le-am dorit să izbîndească.

*«M-am gândit atunci la toate fetele
botezate Scarlett sau Melanie
și le-am dorit să izbîndească...»*

Scarlett și Melanie: ideea de supraviețuire



Eu vă iubesc FRĂȚI WARNER!



«O noapte la Casablanca», mărun discordiei între frații Marx și frații Warner

Recent a apărut într-o editură franceză o culegere voluminoasă de corespondență aparținând lui Groucho Marx, unul din cei trei frați, cunoscuți comici ai ecranului american. Groucho a fost, de altfel, singurul din frații Marx care puneă mîna pe toc și hîrtie. Scrisul lui Chico s-a limitat la semnătura de pe cecuri. Harpo nu semna nici cecuri, pretinzînd că e analfabet. Așadar, Groucho (care nu numai că puneă mîna pe toc, dar îi și plăcea s-o facă, iar volumul de corespondență la care ne referim vadește umorul și inteligența autorului) s-a văzut la un moment dat silit să ducă o corespondență polemică cu casa producătoare Warner Bros. Motivul? Frații Marx pregăteau filmul «O noapte la Casablanca»; compania Warner Brothers, care cu cinci ani înainte produsese «CASABLANCA» cu Ingrid Bergman și Humphrey Bogart, i-a amenințat în scris pe frații Marx că-i va da în

*Scrisul lui Chico
s-a limitat
la semnătura de pe cecuri*



*Harpo nu semna
nici cecuri
pretinzînd că e analfabet*



*Groucho a fost singurul
care scria
și încă cu mare plăcere*

judecată din pricina identității de titluri. Iată fragmente din prima scrisoare de răspuns, redactată de Groucho în numele său și al fraților săi:

«Dragi frați Warner,

Susțineți că vă aparține Casablanca și că nimeni nu mai poate folosi acest substantiv propriu fără aprobarea voastră. Cum stăm atunci cu «Warner Brothers» («Frații Warner»)? Și numele ăsta vă aparține? Da, firește, aveți dreptul să folosiți numele Warner, dar cu «frații» cum devine cazul? Profesional vorbind, noi am fost «frați» cu mult înaintea voastră. Noi făceam turnee ca «Frații Marx» pe vremea cînd compania Vitaphone nu era nici măcar în fașă. Și au mai existat alți «frați» înaintea noastră — frații Smith (cei cu pilulele de guturai), frații Karamazov, frații Dany — mijlocașii echipei din Detroit...

...Tot ce aștern pe hîrtie începe să semene cu o tiradă



scrisă cu amărăciune, dar vă asigur că nu e din vina mea. Eu vă iubesc, frați Warner! Unii din cei mai buni prieteni ai mei lucrează la voi. Și după cum mă taie pe mine capul, tare îmi vine să cred că ideea asta, de a ne împiedica să folosim titlul «O noapte la Casablanca», s-a născut în creierul sărăcuț cu duhul al vreunui avocat care își face stagiul în serviciul vostru juridic și vrea să-și demonstreze zelul. Ei, aflați atunci, că n-o să-i meargă! O să-l facem praf, chiar dacă ajungem la Curtea Supremă! Nici un nătărău îndopat cu hârtoage și blindat cu legi nu va putea arunca mărul discordiei între Frații Warner și Marx. Sintem cu toții frați de sânge și vom rămâne până ce ultima bobină a «Noptii la Casablanca» va fi turnată.

Al vostru sincer,
GROUCHO MARX

Este bizar că juriștii birocrati de la Warner au continuat la cel mai serios mod corespondența, cerind detalii despre scenariu. În urma detaliilor... superfanteziste oferite de Groucho (de pildă: «În prima secvență, Panade, o tânără negresă fonfăită ascute săgeți de vinătoare. Paul, eroul filmului, nu încețază să-și aprindă cîte două țigări deodată. De parcă n-ar ști nimic despre restricțiile cu tutunul. Există numeroase scene de un splendid și violent antagonism și un tânăr abisinian conduce «Orgia». «Orgia», în cazul că n-ați fost pe-acolo, este un mic bar de noapte, situat la periferia orașului Casablanca. Aș putea să vă dau mai multe detalii, dar nu vreau să vă stric toată plăcerea...») juriștii și-au manifestat nedumerirea și au cerut detalii... în plus. Pe care Groucho le-a oferit din nou în același mod.

După al treilea schimb de scrisori, serviciul juridic al companiei Warner s-a «lămurit» și frații Marx n-au mai auzit de el.

De la FRAȚII MARX citire

Groucho
prim-ministru

Groucho (la prima ședință a guvernului său din Fredonia): Există probleme vechi la ordinea zilei?

Un ministru: Aș vrea să discutăm despre tarifele vamale...

Groucho: Asta e o problemă nouă, am întrebat dacă există probleme vechi. Nu? Să trecem la problemele noi...

Ministrul Aș vrea să abordez problema tarifelor vamale...

Groucho Sint dezolat, acum asta nu mai e o problemă nouă!

Ministrul (își dă demisia): Eu mă spăl pe mâini.

Groucho (satisfăcut): Perfect, nu uita să te speli și pe față!

Lui Groucho i se dă la semnat un document și e întrebat dacă datele actului îi sînt clare: «Clare? Și un copil de patru ani le înțelege! (Spre secretarul său Zeppo): Caută-mi urgent un copil de

4 ani, că sînt pierdut».

Harpo în
război

În timpul războiului dintre Silvania și Fredonia, Harpo merge printre liniile combatanților cu o placardă de om-sanviș «Angajați-vă în infanterie pentru a admira marina!»

Semnarea
contractului

Groucho îi propune lui

Harpo, Zeppo, Chico și Groucho; în cazul de față «agenți secreți» în filmul «Moneda de maimuță»



Chico să semneze un contract pentru a-l angaja pe tenorul Baroni, al cărui impresar e Chico. Groucho aduce două formulare de contract, atât de lungi că le tirilie pe covor; îi întinde un exemplar lui Chico și-i propune să citească cu glas tare.

Groucho: Mă poți asculta?

Chico: N-am avut nimic de ascultat.

Groucho: Ei bine, n-am avut nimic de spus care să merite a fi ascultat.

Chico: Tocmai de aceea n-am auzit nimic.

Groucho: Tocmai de asta n-am spus nimic.

**Groucho
amorez**

Lucille (în brațele lui Groucho): Sînt căsătorită de patru ani... Patru ani de indiferență, patru ani de durere, patru ani de suferință...

Groucho: Asta face 12 ani!

**Chico
spion**

Chico: Luni, am ținut sub observație casa lui Firefly, dar nu a ieșit. Nu era acasă. Marți, urma să meargă la fotbal, dar el dejoacă manevra și nu merge. Miercuri merge la fotbal, dar manevra e dejucată fiindcă nu mergem noi. Joi, lupta e crîncenă: nimeni nu merge nicăieri...

**Traversarea
oceanului**

Îmbrăcați în aviatori, «frații» sînt primiți triumfal la New York, în port, la coborîrea de pe un pachetot.

Discursul lui Chico:

«Prietenii, într-adevăr merităm această minunată primire. Și cînd spun c-o merităm, credeți-mă că știu ce vorbesc. Bine, vă voi povesti zborul nostru peste ocean. Prima oară, la jumătatea drumului, nu mai avem benzină și atunci ne întoarcem. A doua oară luăm de două ori mai multă benzină. De data asta sîntem pe punctul de a ateriza, mai avem cîtiva metri, dar ce să vezi? Nu mai avem benzină! Sîntem siliți să ne întoarcem să căutăm benzină. A treia oară, avem plinul făcut, sîntem bucșii. Ceea ce-mi dă o idee. Nu vom mai merge să căutăm benzină. Vom căuta un vapor cu aburi. Și iată cum, prietenii, am realizat traversarea aeriană a oceanului cu vaporul».

**Groucho
veterinar**

Groucho (îi dă — în calitate de veterinar — o enormă pilulă unui cal de curse):
Veți lua cîte una din 800 în 800 de metri. Dați-mi un telefon dacă observați vreo modificare!

**Groucho
în real**

Formular de vamă completat de Groucho în 1927.
Numele: Julius H. Marx.
Adresa: 21 Lincoln Road, Great Neck, L.I.

Născut: Da.

Păru: Deloc.

Profesia: Contrabandist.

Lista articolelor cumpărate în străinătate, locul de cumpărare, prețul: Mușchi de curiozitate, nu?



Chevalier la 29 de ani

MAURICE Valentine,

Îl prind pe copilul răsfățat al Parisului la spectacolul de adio oferit colegilor lui după miezul nopții și țin să-l felicit pentru gestul acesta frumos.

Chevalier zimbește cu surîsu-i caracteristic, care dezvăluie întregu-i suflet mare și înțelegător.

— Dar nu e un gest frumos, e o plăcere pe care mi-am oferit-o mie însumi! se grăbește el să-mi răspundă. Gîndește-te, bieții mei colegi sînt ocupați seara ca și mine, și aș fi fost dezolat să plec fără să mai fi putut lua contact cu ei.

— Dar trebuie să fiți extrem de obosit după rechemările din seara aceasta, să continuați spectacolul după închiderea localului...

— Obosit? Cuvîntul acesta nu există în vocabularul meu. Mai cu seamă de cînd turnez, nu prea știu ce înseamnă odihna și de altfel cum aș putea fi mai obosit decît colegii mei care locuiesc aproape toți prin împrejurimile Parisului și care au venit bucuroși să mai cînte cu mine în cor: «Valentine»!

Chevalier își pregătește recuzita formată dintr-o trompetă, o pălărie de paie, un



Cavaler la 82 de ani

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

În 1968, Maurice Chevalier și-a luat rămas bun de la publicul parizian.

În 1970, a fost făcut «Cavaler al ordinului de onoare».

În 1972, la 11 februarie, omul cu cel mai cald și irezistibil zîmbet, a spus lumii acel adio care nu mai cunoaște întoarcere. Scriitoarea Sarina Cassvan l-a cunoscut însă cu mult înainte, pe cînd avea doar 11 de ani, pe cînd nu se gîdea la spectacolul de adio, pe cînd nu era «Cavaler», pe cînd era pur și simplu: Chevalier.

CHEVALIER: o, Valentine!



Anul 1900: 12 ani, actor amator la cafeneaua «Trei lei».

«melon» și una joasă, cafenie.

— Iată armele mele! Îmi zice el rîzînd (Chevalier nu știe decît să rîdă).

— Cu ele ați cucerit publicul american ca și pe cel parizian?

— Da, și cu ieșirea mea din scenă în mers de elefant.

Maurice Chevalier vrea să facă gestul care îmi e familiar, dar doamna Chevalier îl oprește:

— Maurice, fii serios! Aici nu ești pe scenă.

— Ați făcut donațiuni importante, vi s-a oferit un post politic, ați...

Chevalier fredonează:

«Dites moi ma mère! Dites moi ma mère pourquoi dans les rues...»

Doamna Chevalier îl cheamă din nou la ordine.

— Maurice!

— Te rog, să vorbim de altceva. Eu sînt un copil al poporului, funcțiunile înalte îmi dau amețeală, ca și urcuşul în turnul Eiffel! Mă mulțumesc cu gloria pe care mi-o dă scena. În «Cîntecul Parisului» e cite ceva din viața mea. Nu sînt prinț decît pe afișe și programe și întotdeauna după acest titlu se adaugă al cupletului...

— Dar aveți un alt titlu de noblețe, generozitatea sufletească.

— A, vezi, la asta nu m-am gîndit. Se poate face uz de un blazon atît de abstract la ceremonii?

— Da, în foarte largă măsură. Rîzînd, și făcîndu-i pe alții să rîdă, așa cum faceți dumneavoastră, cum face Chaplin, de pildă. Apropo de Chaplin, poveștiți-mi ceva despre el!

— Bucuros, dar mare lucru nu pot să-ți spun, fiindcă are o fire foarte bizară. Dacă m-ai întreba despre Doug, dragul și bunul meu prieten, sau despre Mary Pickford, n-aș isprăvi povestind, dar Charlôt, pentru care am o mare admirație, nu s-a putut apropia de sufletul meu ca Menjou, Doug și Mary. În serile pe care le petreceam în casa lui Fairbanks, îl întilneam foarte des. Era de foarte multe ori de o exuberanță exagerată, ca să cadă în momentul următor în cea mai grozavă melancolie. Atunci își fixa privirea în gol și rămînea așa ore întregi, urmărind ceva invizibil în zare. Toți tăceau, respectîndu-i meditația, dar buna noastră dispoziție n-o mai puteam



Anul 1922: actor de music-hall la «Folies Bergère», alături de Mistinguett



Anul 1934: actor de film în «Văduva veselă», parteneră Jeanette Mac Donald

Anul 1947: cu François Perrier în «Tăcerea e de aur»

regăsi. Este un om care a avut toate bucuriile vieții, dar și toate necazurile, de aceea a putut crea filme ca «La rouée vers l'or», «The Kid» și alte capodopere nemuritoare.

— Cum ați fost primit la Hollywood?

— Ca un rege. Tot ce are «Cinepolis» ca artiști și realizatori m-au primit cu brațele deschise. Aș putea să citez zeci de nume de colegi, dar mă voi opri la prietenii mei cei mai apropiați, Douglas Fairbanks și Mary Pickford. Niciodată nu le voi putea răsplăti amabilitatea pe care au avut-o față de noi. Doug m-a inițiat în misterele cinematografului. M-am plimbat ceasuri întregi cu el, am înnotat împreună în piscina de la Pickfair și niciodată nu s-a ivit nici o contrarietate între noi. Singurul omagiu pe care i-l pot aduce lui și adorabilei Mary e să-i înfățișez admiratorilor, nu numai ca pe niște artiști admirabili, ci și ca pe niște oameni admirabili.



— Ați simțit emoții în fața aparatului de înregistrat, când ați creat «Chanson de Paris»?

— Doamne, am închis un moment ochii și am avut impresia că am în fața mea publicul. Spectatorii din primele rânduri îmi sînt cunoscuți. I-am văzut de atîtea ori încît îmi zimbesc și eu îi salut cînd intru în scenă. Pe cei de la galerie, îi disting după voci, cînd mă acompaniază, cîntînd cu mine couplete. Așa că n-am avut emoții prea mari. Cea mai mare emoție am resimțit-o în momentul cînd am pus piciorul pe pămîntul Franței, la întoarcere. Și o voi avea probabil, cînd îl voi părăsi. Ce vrei? Sînt parizian pînă în măduva oaselor. Mă închin în fața civilizației înaintate a Statelor Unite, dar îmi ador orașul natal.

Din sală se aud aplauze, strigăte, bocănituri; maestrul de orchestră atacă uvertura care cuprinde tot repertoriul lui Chevalier. Îi string în grabă mîna și mă strecor printre culise în sală. Niciodată n-am văzut un public mai variat, o atmosferă mai caldă, ca la această reuniune a artiștilor, în care gazda servea, în loc de șampanie, verva lui spumoasă.

Distanta dintre scenă și sală nu mai exista. Chevalier îi se adresa colegilor, strîgîndu-i pe nume, iar ei îi dădeau degajați replica. Erau doar în familie. Rechemat de zeci de ori, bunul Maurice s-a executat bucuros, așa cum făcea în «Chanson de Paris» în fața copilului, pentru a-l opri de a mai plînge. Și într-adevăr miracol: copilul încetează de a mai plînge și se pornește pe ris.

Rîsul acesta, repetat de sute de glasuri, umple sala teatrului «Empire». Îmi dau seama cît de mare e dorul acesta de a face pe alții să ridă și ce fericit trebuie să fie acel care îl posedă.

Se aplaudă în delir. Chevalier iese o dată, de două ori, de nouă ori, să mulțumească. Scena devine o seră de flori, care de care mai rare.



Anul 1956: 68 de ani, seducător patern dar irezistibil alături de Audrey Hepburn în «Ariane»

les în stradă și ropotul de aplauze mă urmărește.

Mă urc în taxi și în urechi îmi sună mereu:

Valentine! Valentine!

Idolul publicului parizian se îmbarcă a doua zi pe «Île de France» pentru a pleca în America, dar «Valentine» rămîne săptămîni întregi în urechi ca o obsesie...

Paris, octombrie 1929.

P.S. Cînd i s-a oferit Legiunea de cavaler de onoare mă aflu la el acasă. I-am spus că trebuie să fie foarte supărat, fiindcă a fost «Chevalier» înainte de a fi numit «Cavaler» al Ordinului de onoare, iar el luîndu-mă de gît a dansat cu mine prin casă, amuzat de acest joc de cuvinte. Nu știam atunci că acela era rămasul lui bun definitiv. Și nu cel de mai sus.

Paris, 1970

Sarina CASSVAN

Anul 1968: 80 de ani, un surîs, celebra pălărie de pai și primul adio



L de la LOLLOBRIGIDA



*Un reporter
al revistei
«National Police
Gazette»
(o revistă
a poliției
americane)
a avut o idee
amuzantă:
să ia un interviu
simultan
Ginei Lollobrigida,*

● Care sînt măsurile dvs.?

Gina Lollobrigida: 94-57-94.

● Ce a contribuit după părerea
dvs. ca să aveți
asemenea măsuri ideale?

G.L.: Genii și cromozomii. Am patru surori care arată la fel ca mine.

● Aceste dimensiuni v-au
ajutat să atingeți succesul?

G.L.: M-au ajutat.

● Discordia dintre dvs. a luat
naștere, cel puțin așa mi se
pare, la unul din festivalurile
venețiene...

G.L.: Care discordie?
Este destul loc în lume
pentru fiecare, nu-i așa?

DA *L* de la LOREN

*...i Sophiei Loren
...ele două
...vedete
...taliene
...ansate
...n același deceniu
...i care
...se considerau
...rivale.
Reproducem și noi
...ăspunsurile
...elor două actrițe:*

Sophia Loren: 95-58-95

S.L.: Spaghetetele.

S.L.: Firește. Proporțiile mele m-au făcut celebră. Sînt recunoscătoare siluetei mele.

S.L.: Eram tînără debutantă, aveam exact 20 de ani, cînd Gina m-a repezit. La festival, la Venetia. Ea avea 27 de ani și era recunoscută ca vedetă internațională. Mă așteptam așadar la cîteva cuvinte de încurajare. Dar, nu numai că nu mi le-a spus, ci dimpotrivă...



● **Înțeleg, dar ce ne puteți spune despre rivalitatea dvs.?**

G.L.: Sophia este foarte frumoasă, dar nu poate fi rivala mea; pur și simplu, fiindcă nu e în stare să interpreteze rolurile mele.

S.L.: Gina are o personalitate limitată. E bună în rolurile de femeie din popor; nu e însă capabilă să joace un rol de «lady». Asta fiind spus, cred că nu prea ține la mine. Fiindcă sînt mai bună ca ac-triță? Posibil! Cine știe?..

● **Ce părere aveți despre bărbații americani?**

G.L.: De ce americani? Un bărbat e un bărbat.

S.L.: Îi ador! Dacă sînt azi în viață, este grație unui american. Aveam nouă ani și crăpam de foame pe trotuarele din Neapole. Pe mine și pe sora mea ne-au salvat niște soldați americani. E drept că erau vulgari cîteodată, dar cu copiii se purtau bine.

● **Cum deosebiți un gentleman de un bărbat prost crescut?**

G.L.: Instinctul meu nu se înșală niciodată...

S.L.: După cum se uită la mine cînd mă așez.

● **Care este cea mai bună metodă pentru a-l păstra lîngă tine pe omul pe care-l iubești?**

G.L.: Căsătoria.

S.L.: Să știi să-i aduci mîngiere...

● **Care sînt cele mai grave greșeli pe care le pot comite femeile față de bărbați?**

G.L.: Cînd încearcă să pară ieșite din comun și se comportă ca niște regine. Bărbații nu pot să sufere aerele pe care și le dau.

S.L.: Greșala de a încerca să nu faci niciodată nici o greșală.

● **Care este cea mai frumoasă femeie din lume?**

G.L.: Aya Kutu Sode-neyl. Adică o femeie in-existentă...

S.L.: Sfinxul.

● **Care este cea mai tristă situație pentru o fată?**

G.L.: Să rămîină fată bă-trînă.

S.L.: Să fie urită.

● **La ce vîrstă v-ați simțit matură?**

G.L.: În ziua în care am știut ce semnificație are cuvîntul necaz.

S.L.: Cînd eram mică. Îmi ziceau «trestia», atît eram de slabă și înaltă. Apoi, cînd am împlinit 14 ani, am început să mă transform și se spunea că sînt frumoasă. Bărbații mă priveau și încă de pe atunci m-am simțit fe-meie...

● **Care sînt cele mai frumoase cuvinte pe care le-ați auzit?**

G.L.: Cererea în căsă-torie...

S.L.: Într-o bună zi, un profesor universitar s-a uitat bine la mine și a ex-clamat apoi: «Ce pagubă pentru arheologie!»

● **Care e cel mai neplăcut lucru care vi s-a spus?**

G.L.: Mi l-a spus Sophia Loren, cînd a declarat în-tr-o revistă că nu mă ad-miră...

S.L.: Mi l-a spus Gina Lollobrigida cînd m-a poreclit «girafă napolitană»...

● **Dacă ar fi să chemați 4 vedete la cină, pe cine ați alege?**

G.L.: Vittorio De Sica, Burt Lancaster, Dean Martin și Bette Davis.

S.L.: Marlene Dietrich, Vittorio De Sica, Ingrid Bergman și Anna Mag-nani.

● **Ce părere aveți despre disponibilitățile dvs. artistice?**

G.L.: Continui să mai învăț cîte ceva de cîte ori mă aflu pe platou. Cu toate astea, mă consider o actriță bună, chiar foarte bună.

S.L.: Sper ca peste 10 ani toată lumea să spună că am devenit o mare ac-triță.

● **Ce vă place cel mai mult?**

G.L.: Serile petrecute în familie.

S.L.: Mi-ar place grozav să pot merge la cinema simbătă seara și apoi, după film, să beau vin într-o «pizzeria». Din pă-cate, e imposibil...

● **Ce-ați face, dacă ați afla că nu mai aveți decît o jumătate de oră de trăit?**

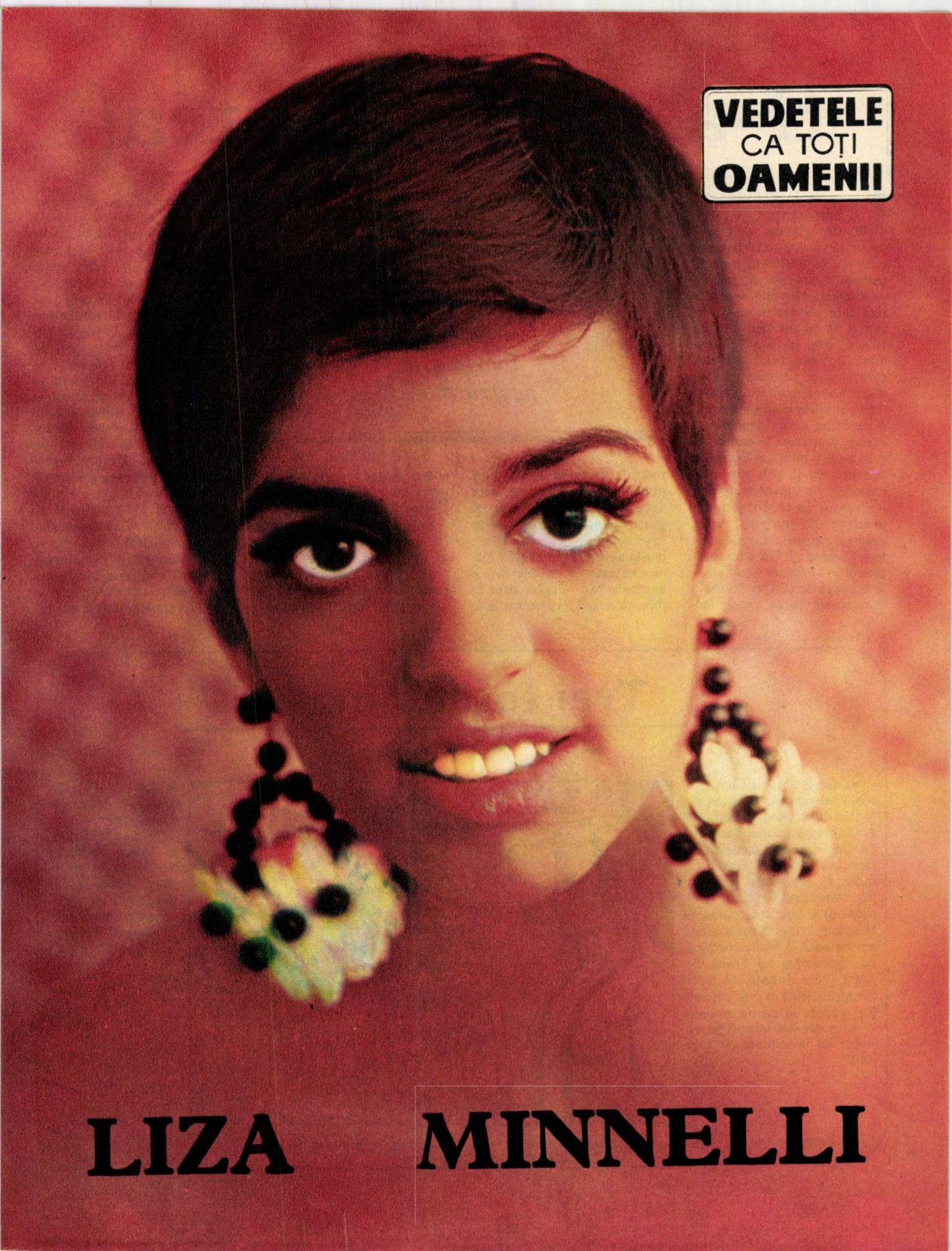
G.L.: Mi-aș petrece a-ceastă jumătate de oră în căutarea cuiva destul de sus pus ca să-mi facă rost de o amîinare...

S.L.: M-aș sinucide cu un pumnal în inimă...

● **Mulțumesc. Interviuul s-a terminat. V-am su-părat cu vreuna din întrebări?**

G.L.: Deloc. Acum, să bem ceva. Vă place sam-pania?

S.L.: Deloc. Dar dați-mi voie să vă întreb și eu ceva: este adevărat că i-ați pus și Ginei aceleași întrebări? E o găselniță și merită să ciocnim ceva. Ce doriți să beți, domnule?



**VEDETELE
CA TOȚI
OAMENII**

LIZA

MINNELLI

S-a născut o stea!

Liza Minnelli, fiica celebrei actrițe cu un destin glorios și tragic totodată — Judy Garland — și al regizorului care a creat comedia muzicală ecranizată — Vincente Minnelli — este o stea care s-a născut cu greu; abia la 25 de ani. Deși juca de 10 ani; deși la 16 ani imprimase un disc, «Liza, Liza», care a avut un succes răsunător. Următorul disc era însă intitulat «Judy și Liza». «Mama și cu mine eram luminate de același proiector. Și era foarte greu pentru mine...» Era greu pentru Liza să taie cordonul ombilical al imensei glorii moștenite. Să se afirme independent. Să nu mai audă veșnicul refren «Liza e o nouă Judy Garland»... Sau «are spectacolul în sine, ca tatăl ei»... Și e adevărat că Liza Minnelli a moștenit vocea gravă, far-

*Mama și cu mine
eram luminate
de același proiector.
Și era
foarte greu
pentru mine...*

mecul și puterea de a fascina publicul de la mama ei; este adevărat că a moștenit și gustul pentru dans și simțul spectacolului de la tatăl ei; dar în același timp ea și numai ea reușește să se dezlănțuie exploziv prin cântec, dans și mimică totodată; numai ei îi

apartine acea tumultuoasă bucurie de a trăi, acea veselie contagioasă pe care o transmite publicului. Liza Minnelli și-a cucerit un public al ei cu talentul ei personal. Nu ca fiică a unor părinți celebri, ca fetiță minune, aplaudată și răsfățată de public.

Ci ca actriță cu un stil personal. «S-a născut o stea» a fost titlul celui mai cunoscut film al mamei sale. «S-a născut o stea», au scris toate ziarele pariziene în iarna '72, după spectacolul pe care Liza Minnelli l-a dat singură, timp de două ore, la Olympia. Cu ochii ei mari, prea mari, de copil nedumerit, cu verva ei electrizantă, ea a izbutit să stîrnească ropote de aplauze. Să provoace un adevărat delir spectatorilor parizieni. Să devină o stea. Să nu mai fie fiica nimănui. Despre interpretarea ei pe marele ecran (a turnat două filme la Hollywood și în 1972 a turnat al treilea film, «Cabaret») ziarele americane scriu acum ditirambic și (miracolul s-a produs!) nici un cronicar nu mai apelează, ca s-o caracterizeze, la numele: Judy Garland.

Trei sosii animate

Vedetele unui desen animat realizat în Italia și care a fost difuzat anul acesta pe ecranele europene, seamănă ca două picături de apă cu... Ursula Andress, Frank Sinatra și Jean-Paul Belmondo. Detectivul Goldboy (Belmondo) și colaboratoarea sa Ursula (o cheamă tot Ursula!) anchetează la Hollywood cazul dispariției lui Frank Sinatra (care, firește, că e leit Sinatra!). Pînă în prezent cele trei vedete în carne și oase n-au protestat împotriva soțiilor lor imprimate pe celuloid!



Ursula Andress, Jean-Paul Belmondo și Frank Sinatra

— Ți-o prezint pe Ursula, colaboratoarea mea.
— Ia te uită! Ursula... ca Ursula Andress! Numele vi se potrivește pentru că îi semănați, într-adevăr, foarte tare. Complimentele mele, domnișoară!

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

Liubov Virolainen a fost chemată de regizorul Serghei Gherasimov pentru rolul principal din noul său film, «Construcții de orașe», împreună cu numeroase alte candidate. Același Gherasimov care o respinsese acum 10 ani la examenul de admitere (la secția actorie din Institutul de cinematografie din Moscova) a ales-o dintre toate candidatele, pentru rolul Maria pe Virolainen — un rol pe care Gherasimov îl consideră deosebit de dificil.

Actrița Liubov Virolainen a absolvit Institutul de teatru din Leningrad cu mențiunea «excelent» și a cunoscut bucuria succesului pentru rolurile create pe scenă. Are desigur la activ și o oarecare experiență pe platourile de filmare (Ania din «În loc de epilog», rolul principal din «Calea de întoarcere», Marta din «Orașul de sub tei»). Dar când a primit telegrama care o convoca pentru probe la filmul lui Gherasimov, Liubov a fost convinsă că e vorba de o eroare. S-a dus cu bicicleta la cel mai apropiat post telefonic (Liubov Virolainen locuiește cu soțul și părinții soțului ei într-o fermă aflată în apropierea frontierei cu Finlanda) ca să se convingă că nu e vorba de o greșeală.

«Nici nu mai știu cum am plecat de la fermă, cum am călătorit, cum am ajuns la Mosfilm. Mi se spusese la telefon că «maestrul Gherasimov a văzut filmul lui Surin, «Calea de întoarcere», și ține neapărat să faceti o probă». Mi s-a dat scenariul și după ce l-am citit, n-am înțeles pentru care rol am fost convocată. Nu semăn deloc cu Maria, nu am nimic din firea ei. Chiar acum, după ce am trăit viața Mariei pe ecran,



Candidata LIUBOV VIROLAINEN



«Nu seamăn deloc cu Maria, nu am nimic din firea ei»

după ce am intrat în pielea ei (Maria este o femeie dirză, cu o voință ieșită din comun), îmi doresc mai mult decât orice pe lume un rol într-o comedie. Aș vrea să incarnez o eroină cu temperament năvalnic, să fiu zburdalnică, veselă, să mă dezlănțui pe toate gamele din registrul comediei».

*Cînd mi s-a oferit rolul Mariei,
am fost convinsă că e vorba
de o eroare.
Eu visam și visez comedie...*

Poate că Liubov Virolainen își va realiza și acest vis... Pînă atunci o vom vedea în rolul Mariei, alături de actorul Anatoli Solonișin (actor folosit de Tarkovski în «Rubliov» și «Solaris») și în regia lui Serghei Gherasimov, regizorul care știe să-și conducă actorii ca nimeni altul.



«Mă întreb cum aş exprima eu în viaţă un hohot de râs»

VEDETELE CA TOȚI OAMENII

Nu poți fugi de tine

În căutarea unei interprete ideale pentru rolul Bella din «Viața de familie», regizorul Krzysztof Zanussi a cutreierat teatrele de provincie din întreaga Polonie. Pe Maia Komorowska a găsit-o la Wrocław, unde, pe scena teatrului modern, interpreta, în piesa «Bolesław cel viteaz» de Wyspiński, trei roluri feminine dintr-o dată. Această performanță i-a adus un premiu important și Maia a fost revelația anului 1970 a teatrului din Wrocław.

*În fiecare din noi
există un număr
de personaje
și toate,
pînă la urmă,
seamănă între ele*

Debutul ei pe ecran are loc tot în 1970, sub îndrumarea lui Zanussi, în telefilmul de 30 de minute, «Muntele la asfințit». Apoi, rolul Bella din lungmetrajul «Viață de familie» o impune pe debutanta Maia Komorowska ca pe o mare actriță. Nu e ușor să-ți crezi un asemenea renume cu un prim film. Dar un adevărat record îl constituie faptul că încă înainte de apariția «Viații de familie» pe ecrane, renumele Maiei era creat. Biografia ei se afla în toate ziarele și revistele. Copertele

MAIA KOMOROVSKA

și posterele revistelor o înfățișau pe ea. Așa că următorul ei rol, cel din «Cît de departe și totuși cît de aproape» (film realizat de scriitorul cineast Tadeusz Konwicki, în care Komorowska incarnează tot un personaj tragic, frustrat) nu aduce o contribuție de seamă la ascensiunea ei. Komorowska atinsese vârful scării succesului de la debut! Iar ceea ce îi aduce cel de-al treilea rol, cel al Anei din «Vecina» (regia, tot Zanussi) nu e un spor de celebritate, ci un prilej de a-și dovedi și mai bine harurile de comediantă. Personajul Bella — fiica erotomană și alcoolică a unui fost industriaș, tînăra dezechilibrată și nefericită cu reacții surprinzătoare — îi oferise o gamă largă de exprimare. În «Vecina», Komorowska dă viață pe ecran unei femei resemnate, șterse, monotone, o femeie cu o carieră științifică paralizată din pricina atitudinii ei placide în fața vicisitudinilor.

Iată părerea Maiei Komorowska despre cele două roluri:

«Amîndouă, atît Bella cît și Ana, sînt într-un fel niște inadapitate, niște femei disperate.

Ca să joc rolul Anei am fost nevoită să simt acea neputință de a comunica cu lumea înconjurătoare, să sufăr adică de boala secolului nostru. Actorul nu poate fugi de el însuși. În fiecare din noi există un anume număr de personaje care, la momentul oportun, țișnesc la suprafață. Regizorii au obiceiul să-i distribuie pe actori pe emplot-uri, ceea ce consider că e o practică greșită. Totuși, toate rolurile pe care le realizează un actor au, pînă în cele din urmă, o trăsătură comună...»

Și mai departe:

«Un costum potrivit este un lucru esențial. Ana e, ca să zic așa, scalva lucrurilor pe care le poartă. Profesia ei îi impune o anume ținută, un anume fel de a se îmbrăca. Și deși ei i-ar place să se îmbrace cu totul altfel, nu poate să facă nimic, e obligată să se «deghezeze». Ca și mine, care nu iubeam tailleul-ul ei impecabil, pieptănătura linsă, poșeta ei. Mă simțeam atît de stingherită în îmbrăcămintea ei, încît îmi potriveam într-una rochia, o trăgeam și atitudinea mea era perfect naturală, nu era înscenată. Acea stinghereală care constituie una din trăsăturile esențiale ale eroinei reieșea și



O Maia tragică în «Cît de departe și totuși atît de aproape»

O Maia dezechilibrată în «Viață de familie»





datorită costumului. Pentru rolul Bella, spre a-mi însuși cât mai perfect felul ei specific de a se mișca, am fost nevoită să-mi pierd ceasuri întregi la talcioc, ca să găsesc niște pantofi cu un toc foarte înalt. Actorul trebuie să imagineze el însuși o situație și să se înscrie în cadrul ei fără să imite pe cineva, ci avînd ca punct de pornire propria sa fire».

În «Nunta» lui Andrzej Wajda, film realizat în 1972, Komorovska a fost distribuită în rolul Rachel — o fiică de hangiu, dar în același timp o femeie cultivată și distinsă, care manifestă deopotrivă nostalgie și scepticism față de mediul eutrofic, viguros, al sătenilor din jur, mediu din care s-a desprins din pricina condiției ei intelectuale. În această ipostază, Komorovska a fost desigur din nou fidelă crezului ei artistic, pe care l-a exprimat cel mai bine după ce și-a lucrat primul rol pe ecran:

«La început nu credeam că mă voi putea impune în film. Mi se spusese că în fața aparatului trebuie să ai o manieră de joc sobră, că trebuie să eviți cu orice preț manifestările exuberante cu care te-ai obișnuit în teatru. Mă temeam că nu voi

fi în stare să joc cu surdină. Și totuși Bella din «Viață de familie» este spontaneitatea însăși. Așa că nu-mi rămîne altceva de făcut decît să-mi dau la iveală reacțiile mele autentice; mă întreb în fiecare moment, cum aș exprima eu în viață un astfel de hohot de ris sau de plîns...»

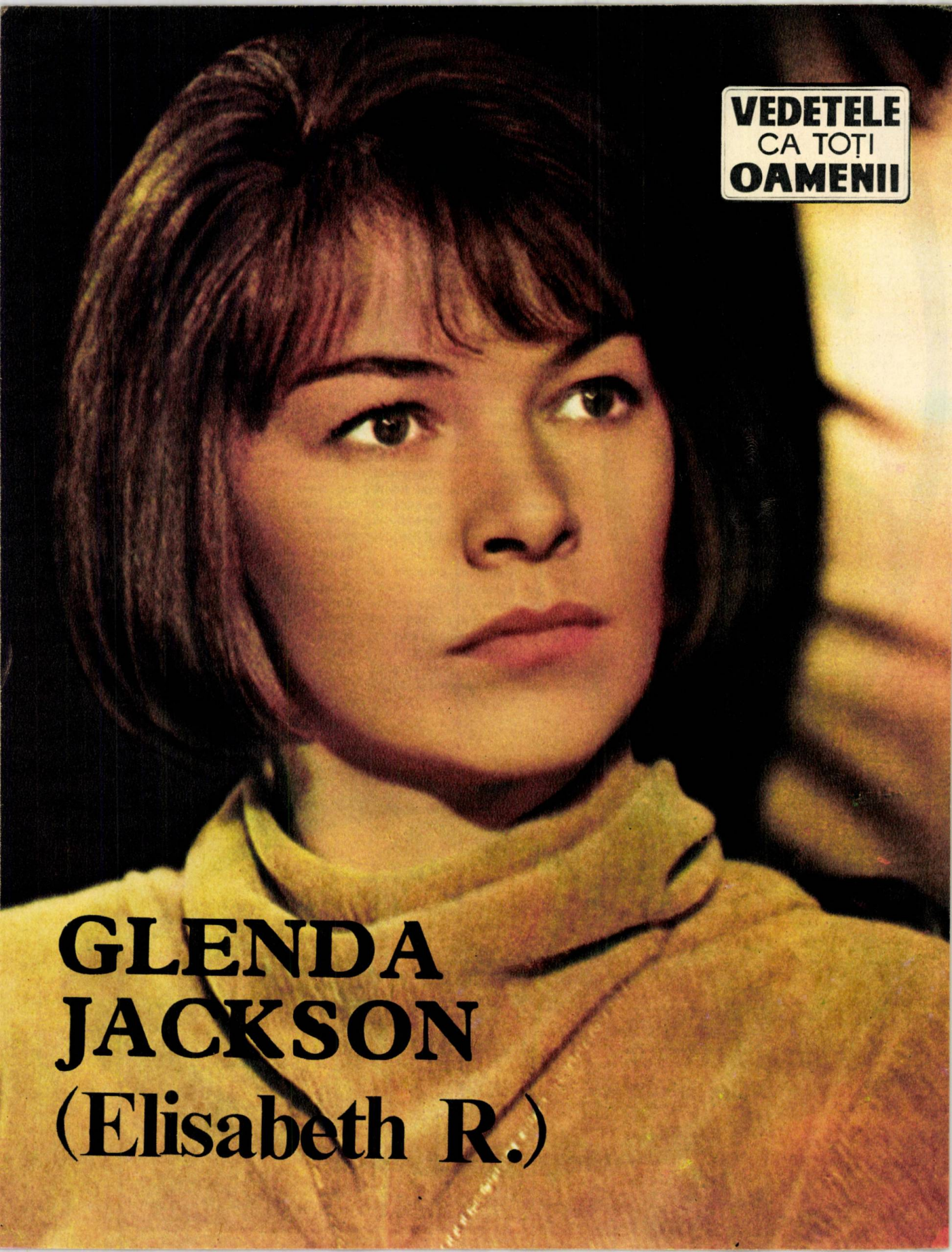
E limpede că Maia Komorovska — actrița care s-a impus o dată cu debutul pe ecran — duce o luptă permanentă cu rolurile ei. Și această luptă, această laborioasă strădanie, ne oferă prilejul de a asista la un spectacol pasionant. Căci Maia Komorovska este una dintre puținele actrițe europene care a știut să descifreze tainele ritmului. Tot așa cum acompaniamentul unei melodii există în afara melodiei, dar în același timp îi conferă dramatismul, simți că eroinele incarnate de Komorovska își sincronizează armonios, cadențat, mișcările interioare cu cele exterioare — melodia cu acompaniamentul — întru obținerea aceluiași efect dramatic. Maia Komorovska e toată muzică. Nu lied. Nu șlagăr. Ci simfonie.

Laura COSTIN

▲ O Maia resemnată în «Vecina»

O Maia înțeleaptă în «Salvarea» ▼





VEDETELE
CA TOTI
OAMENII

**GLEND A
JACKSON**
(Elisabeth R.)

*În ultimii doi-trei ani,
o actriță de la Royal Shakespeare Company,
care nu e nici foarte frumoasă în sensul clasic al termenului,
nici ceea ce se numește «foarte bine făcută»
și care,
pe deasupra,
mai are și 36 de ani,
a devenit brusc cea mai cotate și totodată cea mai căutată
actriță engleză de film*

Oscarul nu m-a emoționat...

Distribuită în trei dintre cele mai apreciate filme din ultima vreme, «Cealaltă față a iubirii», «Femei îndrăgostite», ambele de Ken Russell și «Duminică, blestemată duminică» de John Schlesinger, a înregistrat numai succese, atât de public cît și de critică. În 1970, supremă confirmare a succesului, supremă afirmare, ea a cîștigat cu «Femei îndrăgostite» premiul Oscar de interpretare feminină. Numele ei e Glenda Jackson.

În revista «L'Europeo» din aprilie 1972, ziarista Lina Coletti începe o amplă discuție cu actrița, punîndu-și și punîndu-i întrebarea: «De ce o femeie atât de puțin «sexy» a devenit interpreta a trei dintre cele mai bune pelicule ale ultimilor ani?». Spicui-m în rîndurile ce urmează din răspunsurile Glendei Jackson, răspunsuri care, puse cap la cap, se leagă într-o foarte bună explicație. Iată-le:

*La început,
cuvîntul «succes»
nu are decît o singură semnificație:
slujbă permanentă
și bani
pentru casă,
pentru
prînz, pentru cină...*

Nu, n-am avut o viață ușoară. Tatăl meu zidar, mama casierită, eu, cea mai mare dintre patru surori; n-am avut încotro și la 16 ani am intrat vînzătoare la raionul farmaceutic al unui drug-store. Vindeam purgative și siropuri de tuse, urzind minunatul vis de a fi transferată la raionul de cosmetice. De fapt, m-am trezit actriță aproape fără voie. Vreau să spun că recitam la teatrul local, dar fără perspective, dorințe deo-

sebite sau iluzii de vreun fel oarecare: spărgeam doar un pic banalitatea unei rutine necesare. Apoi a venit un prieten al părinților mei care a început să-mi spună și să-mi repete: «Ești formidabilă, Glenda»... «În locul tău eu aș încerca să continui, Glenda»... «Ar trebui să te ocupi serios de actorie, Glenda»... și astfel, m-a convins în cele din urmă, să cer o bursă de studii pentru R.A.D.A., Academia Regală de Artă Dra-

matică. Am obținut-o imediat, am fost primită încă de la prima probă și după cîteva zile descoperisem deja care era cu adevărat modul de viață pe care mi-l alesesem, adică programele încărcate, salariile ridicol de mici și asprimea mediului. Pentru că e cam așa: este o lume în care nu-i loc pentru cei slabi, pentru cei leneși. O lume suprapopulată în care se trăiește conform deviziei: «mors tua, vita mea»; locurile rămase libere sînt totdeauna prea puține, iar cei care încearcă să le ocupe, totdeauna prea mulți. Iar eu mai aveam și un alt mare handicap. După toate cele, îmi lipsea și «the look», aspectul potrivit: micuță și slabă, atât de lipsită de farmec, nu prea puteam să contez pe multe atu-uri, în comparație cu tipul standard care era la modă pe atunci, tipul blondă-drăgălașă-bine-făcută-subțire-totuși-statuată. Nu eram destul de bătrînă pentru rolurile de compoziție și nici suficient de frumoasă pentru cele de prim-plan. Dar aveam forță...

Vocația este un cuvânt mare. Înseamnă ceva căruia i te dedici cu totul și care are o importanță capitală în viața ta. De exemplu: a-ți găsi o slujbă, un rost, care să-ți placă și nimic altceva să nu ți se mai pară interesant. Ca să fii sinceră, aș fi preferat să devin medic sau om de știință, dar cine mi-ar fi dat banii pentru liceu, pentru universitate? Nu știu dacă mă credeți, dar la început nu-ți prea pasă de vocație și de succes; la început cuvântul «succes» nu are decât o singură semnificație: slujbă permanentă și bani zilnic pentru casă, pentru micul dejun, pentru prînz, pentru cină. Doamne, de câte

grinare mizeră cu repertoriu solid: «Jane Eyre», «Dama cu camelii», «Hamlet»... A mers așa vreo 7 ani, pînă la sfîrșitul lui '64. Atunci am avut un alt imens noroc: am fost invitată de Peter Brook să fac parte din Royal Shakespeare Company și am trecut automat de la cele 12 sporadice lire sterline pe săptămînă, la cele 5 formidabile și permanente lire sterline pe zi! Era perioada în care, o dată cu Osborne și cu «tinerii furioși», se născuse un nou mod de a concepe teatrul și de a scrie pentru el, așa încît clișeu obișnuit al actriței fusese tocmai azvîrlit pe fereastră și oricine reușea, înainte de orice altceva, să fie

autentică mai degrabă decît blondă-drăgălașă-etc., avea toate șansele înaintea sa.

Oscarul... Dormeam, cînd m-a trezit telefonul unui prieten din California. Era entuziasmat. Tipa: «Ai reușit, Glenda, ai reușit!» Dar cum la Londra era 6 dimineața, oră cam nepotrivită pentru mine, n-am simțit nici un fel de satisfacție. Mi-a telefonat chiar și Bette Davis. O cunoscușem cu cîteva luni înainte, cînd ea a fost cea care mi-a înmînat un Premiu al Academiei; chiar și ea, drăguță și emoționată, iar eu eram încă adormită, buimacă de somn. Am primit Oscarul în seara de joi și întreaga zi de vineri a

trecut în haosul cel mai nebunesc cu putință, cu cei de la radio și de la televiziune, cu ziariști și fotografi, care intrau și ieșeau din casa mea ca dintr-o gară; simbătă, în schimb, totul era deja terminat. Vreau să spun că, oricît ar fi de greu de crezut, Oscarul nu a schimbat nici măcar o virgulă în viața mea. Și ce-ar fi putut să schimbe? Să mă facă să cîștig mai mult la un film? La ce bun, avînd în vedere că oricum două-treimi din cîștig se duce pe impozite. Se spune că sînt actrița cea mai bine plătită din Anglia. Pe lîngă faptul că nu-i adevărat, aș vrea să vă explic singura diferență pe care o găsesc între a fi și a nu mai fi săracă: cînd ești săracă, ai cu banii un raport tangibil, adică îi iei și îi numeri în permanență pentru a-ți da seama dacă îți ajung pînă săptămîna viitoare sau nu. Cînd banii nu-ți mai lipsesc... ce să zic?... îi numără administratorul. Asta-i tot! Vedeți, eu n-am fost niciodată o risipitoare, m-am învățat prea îndelung să nu fiu. Îmi amintesc că din primul salariu am mîncat un prînz zdravăn, am cumpărat un buchet de flori pentru gazda mea și mi-a mai rămas exact atîta măruniș cît să mă întorc acasă cu trenul. ...Acum, avînd în vedere că în unele locuri nu-mi pot permite să mă duc în blue-jeans și bluză, îmi pot permite în schimb luxul să dau pe o rochie în loc de 5 lire sterline, 50... Și ce-i cu asta?!

Nu sînt o intelectuală. Nu sînt suficient de logică pentru a putea fi. Știu: ați prefera să fiu o angajată, ca Vanessa Redgrave sau ca Jane Fonda. Îmi pare rău. Dacă aș trăi într-o țară care să-mi acorde voturile ei, desigur că aș face tot ce mi-ar sta în putință să le folosesc cum se cuvine. Dar în rest... Știți cine sînt eu? Sînt o femeie care fac o meserie cam nătîngă și aștept doar ziua în care fiul meu mă va ruga să rămîn acasă cu el, ca să renunț la tot. Și vă asigur că asta se poate întîmpla și mîine.

*Dacă aș trăi
într-o țară
care să-mi
acorde
voturile ei,
le-aș folosi
așa cum se
cuvine...*

ori am rămas fără un ban! Și de câte ori a trebuit să aleg între pîine și brînză sau țigări! Alegeam totdeauna țigările. Gîndiți-vă, am umblat o mulțime de vreme cu cartoane în pantofi pentru a-mi acoperi găurile din pînele, am umblat cu același pulover ierni întregi... În fond, am cam avut parte de tot ceea ce alcătuiește clișeuul unei actrițe simpatice și sărace. Dar am avut și noroc. Norocul care, la sfîrșitul R.A.D.A.-ului a făcut să mă vadă un impresar care m-a angajat la Worthing. Norocul care de la Worthing m-a dus la Crew. Iar de la Crew, practic, în toată Anglia. Pere-



*În «Elisabeta I» care i-a
adus Premiul OSCAR*



CINEMATOGRAFUL FANTASTIC

Foto: A. Mihailopol

FANTASTICUL ÎN CINEMA

ieri, azi, mâine

„Higg-Lévy Dubois strălucea de mulțumire. Instalat în marea sală de proiecție (...), marele producător interplanetar, înconjurat de statul său major, se pregătea să asiste la prima proiecție restrinsă a filmului „Căpiații din spațiu“ (...)

Personajele se agitău deasupra ecranului în formă de coș, pierdută în penumbră. Perfecțiunea cinematografică înfățișa ființele și obiectele în așa fel încât ochiului omenesc i se părea că asistă cu adevărat la desfășurarea acțiunii, fără cea mai mărunțică concesie tehnică, într-atât era de desăvârșit relieful și de reală culoarea.

Totuși o oarecare stînjeneală se vădea în sală (...)

De cîteva clipe se zăreau, mișcîndu-se în toate planurile, mai multe personaje, personaje care — fiecare din cei prezenți ar fi putut să jure — n-au trecut prin fața camerelor de filmat.

Se aflau acolo tot timpul. Ba treceau fără rușine între decor și personaje, ba se proțăpeau în fața acestora dînd peste cap echilibrul scenei, stricînd planul, învîlmășind intriga.

Și apoi au văzut cu toții ce era de văzut.

Au văzut cum silueta masivă a lui Higg-Lévy Dubois se „transparentiză“ dintr-odată. Părea că nu se mai vede decît ca printr-o pînză de apă, atît era de tulbure imaginea lui alcătuită din linii tremurătoare și culori verzui de baltă.

Totul n-a durat decît zece secunde.

Apoi președintele-director general al casei „Paramars“ a reapărut, de data asta foarte clar. Dar nu ca o ființă normală, ci extraplat, ca cele două spectre ce-l înecărau de ambele părți.

Omul extraplat se zbătea (de ce? să-și regăsească oare volumul normal?).

Atunci cele două misterioase personaje în chip de siluete aplatizate l-au apucat pe bietul Lévy-Dubois, fiecare de cîte un braț.

Și l-au dus.

Lacomba se năpusti primul, dar se izbi cu nasul de zid. Imaginile îi fugeau de sub mîini, fără a izbuti să realizeze nici cel mai mic contact. Toți ceilalți îl imitară, dar era ca și cum ai fi vrut să apuci imaginile unui film.

Filmul fantastic nu numai că nu și-a pierdut interesul, dar sperăm că abia de aici încolo va ști să-și justifice cu adevărat existența, ca artă a viitorului, sub semnul științei

Ba mai mult, ele, aceste stranii personaje, nu erau în relief ca celelalte. Perfect plate, nu păreau decît niște siluete decupate, dar vîi fără puțință de tăgadă, formînd astfel cel mai izbutit „parazit“ din istoria cinematografului (...)

(Deodată) din lumea vizuală a lui Kinop părără că se desprind doi dintre străinii extraplați.

Și spre stupefarea generală, alunecară de-a lungul ecranului-coș ca să fie proiectați (nu există un alt cuvînt mai plastic) chiar pe perețele sălii de vizionare. Părinđ la fel de vîi, dar nefînd decît niște siluete plane care înaintau.

Nimeni nu mai mișca în sală. Spectatorii rămăseseră stană de piatră (...)

Higg-Lévy Dubois care se gîndea la producția lui sabotată, la milioanele investite și pierdute, mai eutezător ca ceilalți, se năpusti asupra celor doi intruși.

— Cine sînteți?... De unde naiba ați ieșit?... Cine v-a dat voie?

Mai tîrziu, asistența jură că a văzut clar cum cele două fantome au schimbat cîte o privire.

Higg-Lévy Dubois îi văzu și el pe unul ridicînd mina dreaptă, pe celălalt ridicînd mina stîngă, față în față (dacă se poate spune așa despre niște ființe lipsite total de profunzime).

Și cei trei, în fața tuturor, neputincioși, disperați se înapoiară în mijlocul kinop-ului unde se deslășura în continuare „Căpiații din spațiu“, deși se aprinseseră luminile.

Acolo, ignorînd ca mai înainte personajele din film (care de altfel făceau același lucru cu ei) alte ființe extraplate, vizibil de ambe sexe, așteptau ca semenii-lor să se înapoieze (...)

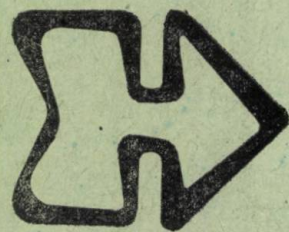
Deodată, răpitorii lui Lévy-Dubois îl răsuciră pe călcîie, răsucindu-se și ei. La fel procedară și ceilalți paraziti din „Căpiații spațiului“.

Și dispărură cu toții, inclusiv producătorul, ca să nu se mai întoarcă...

★

Cu acest fragment din „Pămîntul nu este rotund“ de Maurice Limat se deschide cartea dedicată filmului fantastic de către René Prédal.

De ce? Pentru că, a considerat Prédal, această idee de spectacol devenit acțiune, care încetează să fie doar văzut spre a deveni trăire autentică, un cinematograf agresiv, primejdios și mortal, merita să fie plasată ca epigraf în fruntea unei cărți despre „Cinematograful fantastic“ de ieri, de azi și poate de mâine.



permanența fantasticului

Avangarda franceză

Louis Feuillade, maestrul absolut al „serialului” francez din 1913 până în 1925, când a murit, nu poate fi ignorat dacă se încearcă o istorie a cinematografului fantastic. Deși operele sale cu adevărat fantastice sînt puține („Fantomas”, „Vampirii”, „Judex”) și asimilate mai ales genului prin scenariul rocambolesc, eroii stranii și o anumită atmosferă de mister care le caracterizează. Această atmosferă fantastică și stranie, căutată însă și plasată chiar, nu o dată, în viața reală, dublată de o debordantă inventivitate — tipuri, situații etc., au făcut succesul — în acei ani din timpul primului război mondial și imediat după aceea — acestui gen de cinematograf al imaginarului, care nu era neapărat o evaziune, ci poate, mai degrabă, o aprofundare a realității.

Expresionismul german

La rîndul lor, expresioniștii germani, în frunte cu Paul Wegener, încearcă să-și găsească un stil propriu, îndreptîndu-și atenția spre legendele evului mediu germanic care se bazează pe dedublarea personalității umane, pe forța destinului, pe dezlănțuirea neașteptată a puterilor magice etc. În afara celebrelor sale adaptări după „Golem”, Paul Wegener realizează în 1916 două filme care se pot încadra perfect cinematografului, socotit încă de pe atunci, fantastic. În „Yogi”, de pildă (o primă versiune după „Omul invizibil”, cu mult înaintea celei semnate de americanul James Whale), ușile



Primele filme de mister și suspense („Vampirii” de Louis Feuillade)

Dl. doctor are halucinații („Cabinetul dr. Caligari” de Robert Wiene)



Golemul

În evul mediu,
o figură de argilă
care era consultată în chip de oracol,
purta înscris pe frunte cuvântul Adevăr,
în caractere ebraice;
dacă mințea, cuvântul se ștergea
și nu mai rămânea decât o bucată informă de lut.

- 1915. „Golemul” — Paul Wegener și Henrik Galeen (Germania)
- 1917. „Golemul și dansatoarea” — Paul Wegener (Germania)
- 1918. „Golemul” — d'Urban Gad (Germania)
- 1920. „Golemul” — Paul Wegener (Germania)
- 1936. „Golemul” — Julien Duvivier (Franța)
- 1951. „Cisăruv pekar” — Martin Fric (Cehoslovacia)
- 1966. „Golemul” — Jean Kerhbron (Franța)
- 1967. „El” — Herbert J. Leder (Anglia)

se închid și se deschid misterios, un cîțit străpunge aerul fără să vedem mîna care îl lansează, picăturile de singe curg din răni invizibile, obiectele circulă enigmatic, urme de pași apar pe nisip fără să se vadă picioarele care le lasă etc.

Mai puțin atras de efectele fantastice obținute prin deformarea perspectivei în construcția decorurilor și a misterului realizat cu mijloace scamatoristice caracteristice expresionismului, Robert Wiene realizează un „Cabinet al dr. Caligari”, în care se bizuie pe căutări strict fotografice, pe jocuri de umbre foarte alungite ca să redea halucinațiile sinistrului doctor.

Murnau și ciurma

În 1922, F.W. Murnau a adaptat „Dracula” lui Stoker. Dar ca să economisească drepturile de autor, Murnau și-a strămutat vampirul din Transilvania la Londra și i-a schimbat numele în Nosferatu (ceea ce i-a atras, de altfel, și un proces

Fidel lui Goethe? („Faust” de F.W. Murnau)





*Lon Chaney transformă monstrul în vedetă
(„Fantoma de la operă”)*



*Cocteau preia, după 20 de ani, „stilul” fantomei
(„Frumoasa și bestia”)*

de plagiat). În afară de câteva idei de regie socotite de istoriografi ca excelente (umbra uriașă a lui Nosferatu întinzându-se și cuprinzând orașul) sau de scenariu (Nosferatu provoacă prima epidemie de ciumă), filmul are meritul de a fi avut cea mai bună interpretare a personajului principal din cîte versiuni s-au făcut vreodată. Slăbiciunea cumplită a vampirului și paloarea sa ca-

daverică au rămas celebre și de neimitat.

Cu „Faust”, Murnau face o transcriere destul de fidelă a operei lui Goethe, apăsînd însă pe una din temele sale preferate: ciurma (de altfel sînt și secvențele cele mai izbutite). Ciurma, ca cea mai desăvîrșită generatoare de groază (și pentru acea epocă și cea mai veridică).

Primii monștri... sacri

Fantasticul a ocupat întotdeauna un loc de frunte în cinematograful american și marii clasici ai sonorului (1930—1935) n-au făcut, de fapt, decît să reia teme și subiecte folosite cu mult înainte. În tot cazul, filmul fantastic american este

contemporan cu operele europene ale lui Méliès și cu expresionismul german: „Frankenstein”, de pildă, de Searle Dawlcy este din 1910, iar „Dr. Jekyll și dl. Hyde” de Henderson datează din 1912, etc.

Perioada 1925—29 abundă și ea în filme de groază, multe dintre ele fiind remake-uri, după ceea ce se făcuse cu 10 sau 5 ani înainte. Dar ce reu-

șese americani spre deosebire poate de europeni este lansarea de mari interpreți, de monștri (deloc sacri). Iar Conrad Veidt, John Barrymore și mai cu seamă Lon Chaney transformă monstrul în vedetă (de astă dată sacră).

Monstrul-prototip...

... se consideră a fi fost creat de regizorul Rupert Julian de la casa „Universal” o dată cu „Fantomă” sa de la operă. Un monstru cu o psihologie mai puțin rudimentară, o creatură sfirtecă între geniul ei muzical și patima aciderii, între omenie și oroare. De la

Julian citire, fie că va fi Frankenstein, om cu mască de ceară, vampir sau strigoi, „Monstrul-Universal” se va zbate întotdeauna între bine și rău, între a nu fi chiar om și a nu fi pe de-a-ntregul fiară. Din acei ani '30 și până azi de altfel, nimic nu se va schimba, constantele rămân identice, și un film ca „Frumoasa și bestia” de Cocteau (1946) va relua, după 20 de ani, imagini foarte apropiate de cele folosite de Julian.

Dracula și Frankenstein

1931 este socotit an de cotitură și punct de plecare pentru epoca de aur a fan-



Incepe competiția groazei (Bela Lugosi în „Dracula”)

Cel mai celebru Dracula... (Christopher Lee)



Frankenstein

De la primul „Frankenstein”, din 1910, presupus a fi de J. Searle Dawley (Statele Unite), până în 1970, s-au făcut 30 de filme cu și despre Frankenstein. Cîteva „celebrități”:

- 1931. „Frankenstein” (cu Boris Karloff) — James Whale (SUA)
- 1942. „Spectrul lui Frankenstein” (cu Lon Chaney jr) — d'Erle C. Kenton (SUA)
- 1948. „Doi netoși împotriva lui Frankenstein” (cu Abbot și Costello) — Charles T. Barton (SUA)
- 1952. „Torticola împotriva Frankensberg” (cu Michel Piccoli) — Paul Paviot (Franța)
- 1957. „Evadarea lui Frankenstein” (cu Christopher Lee) — Terence Fischer (Anglia)
- 1969 „Întoarcerea lui Frankenstein” (cu Freddie Jones) — Terence Fischer (Anglia)



*... concurat de nu mai puțin faimosul Frankenstein
(Boris Karloff)*

fantasticului american. Unul după altul, filmele genului își dispută dreptul la „a îngrozi cel mai tare“ pe bieții spectatori. Strania competiție, pornită de casa „Universal“ și continuată apoi cu frenozie și de alte firme cinematografice, a produs zeci și zeci de pelicule, printre care „Dracula“ de Tod Browning și „Frankenstein“ de Robert Florey cu care începe perioada de „groază“ a fantasticului american.

Galeria monștrilor

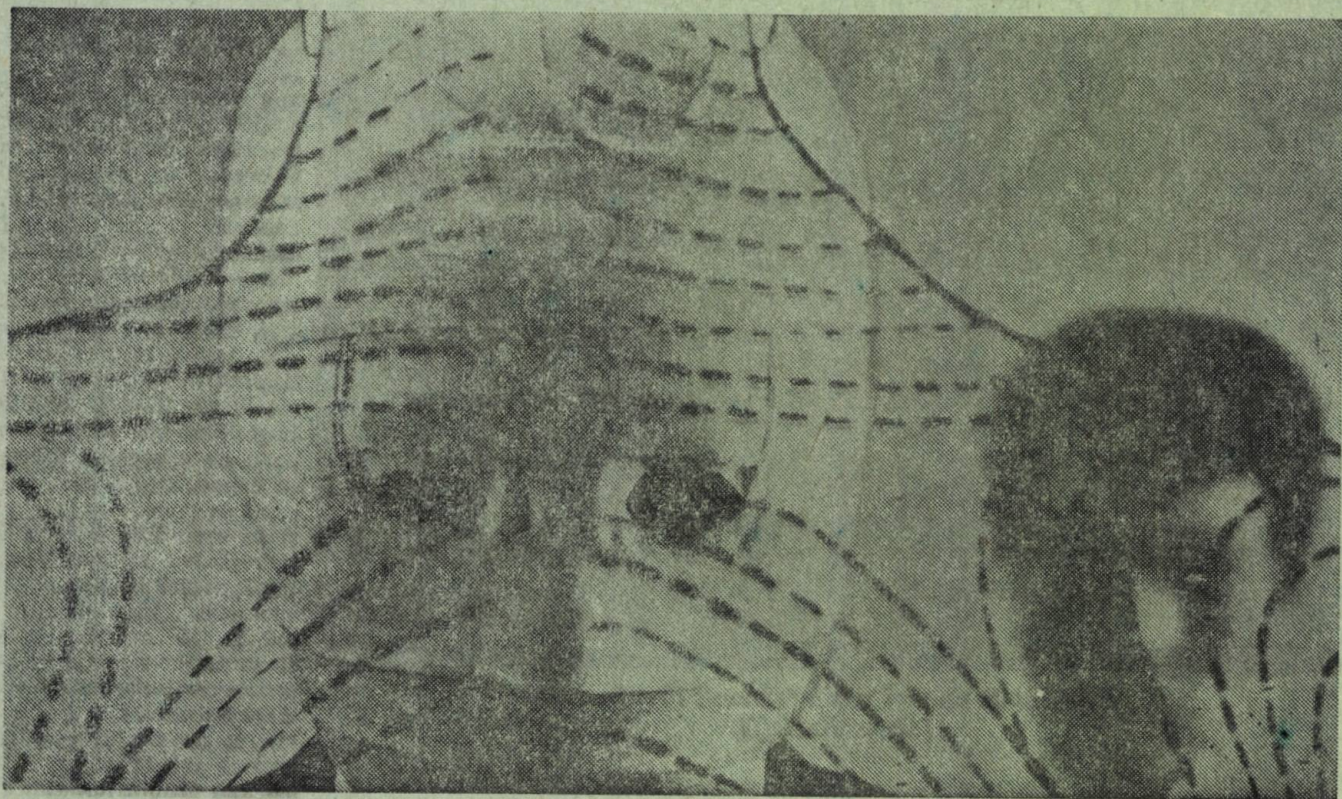
Succesul neașteptat obținut de „Dracula“ și de „Frankenstein“ dă semnalul unui uriaș interes pentru filmul fantastic și de groază. Totuși producătorii se năpustesc să calce pe nervii spectatorilor, inventind (să recunoaștem, cu prea puțină fantezie) o întreagă familie în jurul celor doi „năpăstuiți“: „Fiica lui Dracula“ de L. Hillyer și „Logodnica lui Frankenstein“ de James Whale sînt doar două celebre rubedenii. Urmate, mai tirziu, de „Frankenstein a evadat“, „Frankenstein se înapoiază“, „Coșmarul lui Dracula“ și alte coșmaruri asemănătoare.

Dar o dată cu lansarea de monștri-vedetă apar, cum am mai spus, și vedete-monștri. Actorii care se specializaseră în asemenea roluri (ca Boris Karloff și Bela Lugosi) nu mai acceptă scenariile de mîntuială. Ei vor să creeze. Drept care procesul de turnare se lungeste și se complică. Scenaristul și regizorul cîștigă importanță, ieșind încet-încet din anonimat, chiar și pentru public. Se spunea atunci că fantasticul pretinde din partea creatorilor săi o mai mare sensibilitate. S-ar putea, în măsura în care trebuie să ai mintea și spiritul deschise tuturor formelor de



Publicul, saturat de fantome, vrea o groază palpabilă... („King Kong“ de Coper și Schoedsack)

...ca să-și verifice rezistența („Chipul celuilalt“ de Teshigahara)



cultură, să nu ai prejudecăți și să fii adeptul îndoielii cartheziene, să accepți un oarecare prost gust inerent genului, dar să știi să-l pondezezi, calități pe care Hollywoodul de până atunci nu le ceruse artizanilor săi. Și așa, la școala fantasticului, învață și se călesc cineasții americani care au făcut faima „uzinei de vise“ (și de coșmaruri) de mai tirziu.

Preistoria din mucava

Cu timpul însă, spectatori încep să obosească sau poate, cine știe, sufereau și ei un proces de călire. Cum, necum, dar nici Dracula și nici Frankenstein nu mai izbuteau să-i îngrozească, și deci să-i intereseze. Trebuia schimbată formula. Scenariști și realizatori încearcă atunci să aprofundeze genul, să-l interiorizeze și, în loc să-și bată capul să născocască noi efecte de groază, se străduiesc să-l vrăjească pe spectator prin atmosferă. Apar, astfel, filme așa zis onirice, mizând pe seducerea publicului prin ciudățenia, straniu, insolitul decorului, situațiilor, personajelor, stărilor de spirit. Trudă zadarnică. Publicul nu vrea o frică metafizică, nu vrea malezuri și angoase, el vrea filme sănătoase care, dacă e să-i pună nervii la încercare, apoi să o facă cinstit, pe față, și să-i dovedească că rezistă. Din fericire pentru producătorii în panică, Jack Arnold inventează o creatură jumătate-om, jumătate-crocodil, un fel de sinteză între fantastic și știință care va cunoaște un succes de public, dacă nu tot atât de mare ca filmele anului de aur 1931, în orice caz foarte promițător pentru supraviețuirea genului. Creatorii de fantastic scot acum la iveală din nebănuite adâncuri de pământ și apă, tot soiul de monștri — caracatițe, păian-

jeni, furnici — evident gigantice, evident preistorice, evident din mucava.

Spaimă la „Cinecittà“

Precursor al fantasticului european, Riccardo Freda a realizat, în 1956, „Vampirii“, cam în același timp cu încercarea de reluare a genului în America. Tentativa lui a rămas destul de izolată (pe vremea aceea Italia descoperea (2) peplumul și superproducția greco-romană). Totuși o oarecare influență se resimte și apare seria „Maciste...“ (...„contra fantomelor“ de Gentilomo sau... „contra monstrilor“ de Marzelli), după ce tot Freda făcuse primul „Maciste în Infern“.

Fantastic la Tokio

Prin simpla lor naționalitate, japonezii le apar

europenilor (și chiar americanilor)... fantastici. Cinematograful lor nu surprinde numai prin decorul insolit, dar și prin atmosfera stranie, născută din psihologia și aspirațiile unui popor prea puțin cunoscut în afara granițelor lui, prea puțin înțeles. A nu se uita uimirea provocată la Cannes, în 1964, de „Femeia nisipurilor“ a lui Teshigahara, care fără a fi un film fantastic, căpăta totuși, pentru europeni, o aureolă de straniu, de ireal. Ca să nu mai vorbim de „Harakiri“.

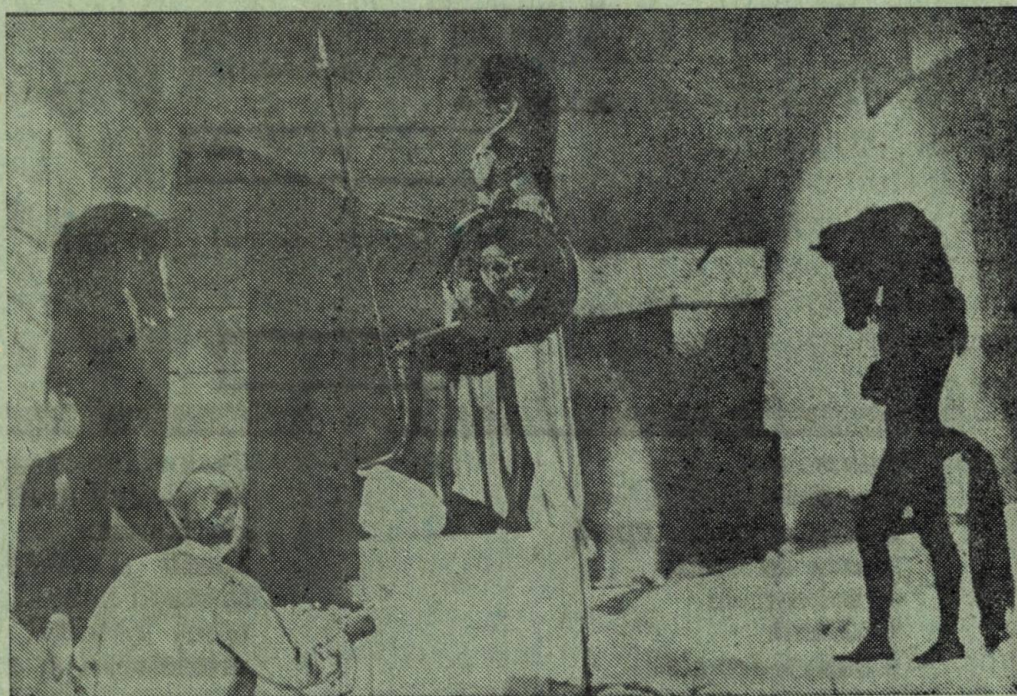
Vampiri, animale preistorice (vezi „Godzilla“), ființe extraterestre mișună și în cinematografia japoneză. Dar poate singurul film fantastic care evită această recuzită, sau în tot cazul ocolește efectele ei groase, este „Kwaidan“ al lui Kobayashi. Aici fantasticul are accente lirice, spaima, mai degrabă o stare de spirit incomodă, este provocată de puterea de sugestie a decorului, iar scenele „ta-

ri“ sînt rare și au durată fulgerului, atât cît să marcheze un moment-cheie.

Anti-fantastic la Paris

Deși a existat un Méliès și un Feuillade, se spune că Franța nu a fost niciodată țara fantasticului cinematografic. Și se mai spune că de vină este Descartes care, în al său *Discurs asupra metodei*, a declarat odată pentru totdeauna război supranaturalului. Și totuși, ce altceva decît fantastic este filmul lui Epstein, din 1928, „Căderea casei Usher“? Sau comediele lui René Clair: „Călătorie imaginară“, „O fantomă de vânzare“, „Nevastă-mea vrăjitoarea“, „Frumusețea diavolului“, „Frumoasele nopți“ etc.? Sau „Legenda îndrăgostiților“ de Cocteau — Delannoy, „Frumoasa și bestia“ de Cocteau, și, de ce nu? „Fahrenheit 451“ de Truffaut și „Alpha-ville“ de Godard?

Supranaturalul anti-Descartes al lui Cocteau („Testamentul lui Orfeu“)



groaza: teme și mituri

Constantele

Constantele filmului fantastic sînt numeroase și ele se regăsesc în toate operele, în așa fel încît o clasificare este destul de anevoioasă. Cea mai caracteristică dintre toate rămîne însă decorul, ușor adaptabil la toate climatele și climatele. Fie că acțiunea se petrece în Anglia victoriană, în Franța sau în America Latină, ea se organizează aproape întotdeauna

în jurul unui castel izolat în pădure, mlaștini sau munți, în așa fel încît vîntul, ploaia și fulgerele să oblige pe cite un călător imprudent să se oprească. Culoare lungi și întunecoase, draperii grele, luminări care se sting la cea mai mică adiere, uși secrete, cripte și tot soiul de pivnițe misterioase sînt tot atîtea constante ale filmului fantastic și de groază. Dar aceste permanențe nu reprezintă o slăbiciune a genului, cum s-ar putea crede ei, dimpotrivă,

substanța lui vitală, ca și schema westernului, mereu aceeași și mereu captivantă.

Dumnezeu

Evident că recesămîntul extraterestilor trebuie să înceapă cu bunul (și temutul) Dumnezeu. E drept însă că prezența sa în filmele fantastice e cam timidă (și ineficientă), totuși mai aflăm pe ici pe colo cîțiva privilegiați care au avut cîntecul și onoarea să dea ochii cu

el, fie că El a catadicsit să coboare, fie că ei au fost constrinși să urce. În general însă, el, Dumnezeu, se deranjează mai rar, preferînd să-și teleghideze îngerii și sfinții. Vă amintiți de îngerii-oameni (sau invers, deși e mai greu de crezut!) din „Miracol la Milano” al lui De Sica?

Diavolul

Diavolul a fost rareori erou de film (cu excepția comediilor). Ca și Dumnezeu,

Creaturile spaimii

Extraterestre

- Dumnezeu
- diavolul și slugile sale: vrăjitorii și magicienii
- moartea

Dintre cei morți

- fantomele
- zombiile (cadavrele vii) și strigoi
- vampirii
- mumiile

Dintre cei vii

• suboamenii sau monștrii fiziologici:

infirmii:
monștrii
fantoma de la operă
masca de ceară
Frankenstein
Golem
Monștrii-femele

• supraoamenii sau monștrii psihologici:

Jack-spintecătorul
Dr. Jekyll și dl. Hyde
Fu Manchu
Zaroff și vînătorii de oameni
savanții nebuni
omul invizibil
prezicătorii și maniacii

el este probabil prea temut — și prea imprecis — pentru a putea fi personaj în sine. Dar dacă n-a fost aproape niciodată vedetă, de multe ori a fost subiect, căci dacă ar fi să credem în cinematograful fantastic, el are tot ațiția adepți pe pământ ca și sfinția sa atotputernicul. Epocile în care diavolul — și acoliții săi, vrăjitorii și magicienii — s-a simțit cel mai la largul său, au fost evul mediu și secolele XVII și XVIII. Plasarea acțiunii filmelor fantastice în acele vremuri de restriște pentru vrăjitori și vrăjitoare, a permis spectaculoase reconstituiri istorice și unele filme foarte reușite. Ca de pildă „Maica Ioana a Îngerilor” de Kawalerowicz.

Fantome, mumii și vampiri

Fantoma poate fi socotită de „origine” britanică. Englezii au fost aceia care au studiat-o cu mult interes și gravitate, dedicându-i chiar două filme documentare. Dar deși ea apare mai ales ca pretext în comediile fantastice și de groază decît ca personaj, totuși prezența ei

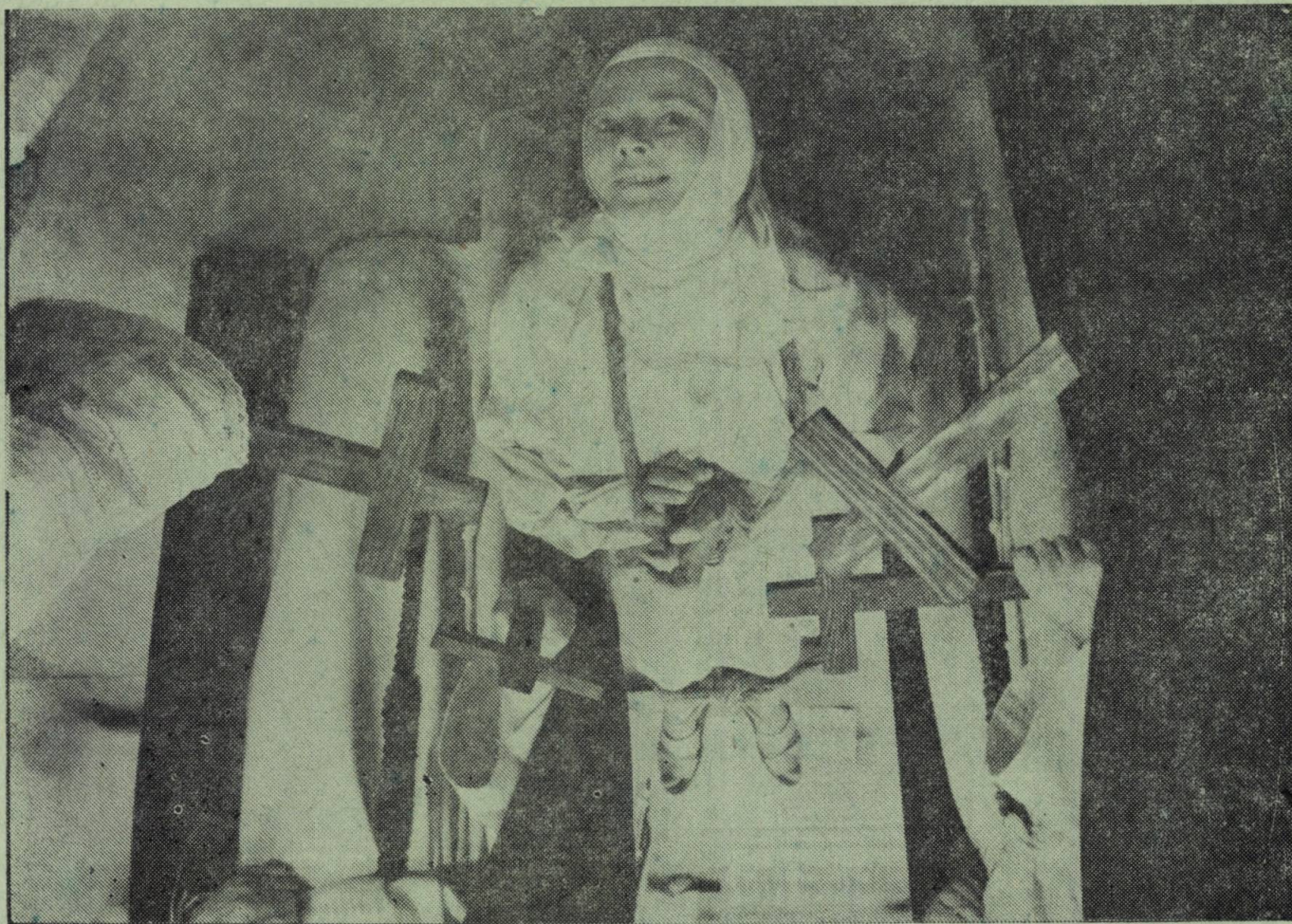
nu este desconsiderată chiar și în filmele cele mai serioase ca cele două adaptări shakespeariene: „Hamlet” al lui Laurence Olivier și „Hamlet” al lui Grigori Kozintsev. După cum Akira Kurosawa în „Rashomon” se bizuie mai ales pe martori, veniți de dincolo de mormînt, ca să depună mărturie în favoarea adevărului și să povestească versiunea lor despre misterioasa întîmplare din pădure. Am putea, încercînd o clasificare a fantomelor, răspunde ca la școală: fantomele se împart în mai multe categorii: cele istorice, cele de castel, cele comune (adică banale, adică fantomele noastre de toate

zilele) etc. Atît doar că nu merită să ne batem capul, pentru că și ele, (ca și mumii) au cam ieșit din modă. Spre deosebire de vampiri, care s-au dovedit mai puțin desueți și pe care îi regăsim și la cei mai neconformiști realizatori ca, de pildă, Roman Polanski.

Spintecători și sugrumători

Paranoia omicidă este altă temă adeseori folosită de filmele fantastice. Chiar și în peliculele care păreau la pornire foarte departe de genul fantastic se găsesc

Reconstituirea evului mediu a lui Kawalerowicz („Maica Ioana a Îngerilor“)



Diavolul și slujitorii săi

Vrăjitor: Cel care se presupune că a făcut un pact cu diavolul în scopul de a se deda la rele și ca să poată participa la adunările nocturne zise Sabbat.

Litré

Din 1897, de la primul „Faust” al lui Georges Hatot (Franța),
până în 1969,

diavolului și slujitorilor săi i s-au „închinat”
nici mai mult nici mai puțin

de 62 de filme, câteva din ele fiind semnate de mari regizori:

Spicuum:

1924. „Diavolul în oraș” — Germaine Dulac (Franța)

1926. „Faust” — Murnau (Germania)

1942. „Les visiteurs du soir” — Marcel Carné (Franța)

1943. „Cerul poate să aștepte” — Ernst Lubitsch (SUA)

1948. „Macbeth” — Orson Welles (SUA)

1956. „Margareta nopții” — Claude Autant-Lara (Franța)

1960. „Orfeo Negro” — Marcel Camus (Franța)

1962. „Ochiul diavolului” — Ingmar Bergman (Suedia)

1963. „Casa diavolului” — Robert Wise (SUA)

1964. „Manuscrisul de la Saragosa” — W.J. Has (Polonia)

1965. „Simion din deșert” — Luis Buñuel (Mexic)

1967. „Cronică” — Istvan Gaal (Ungaria)

1968. „Copilul lui Rosemary” — Roman Polanski (SUA)

te asasinatului ca motor al acțiunii. Așa, de pildă, în „Hoțul de crime” de Nadine Trintignant, eroul începe prin a-și atribui, din joacă, o crimă pe care n-a comis-o, ca pînă la urmă s-o comită exact în condițiile în care și-a imaginat-o. Unul din cele mai celebre leit-motive ale superstiției populare este cel al mîinilor asasinului care, înfipite în brațul unui alt om, îi transmit acestuia patima uciderii. *Mîinile lui Orlac*, cartea lui Maurice Renard, a fost adaptată mai întîi de Robert Wiene în 1925, în stilul expresionismului german, mare amator de asemenea legende populare, și mai tîrziu, în 1935, de Karl Freund. Schimbul de mîini sugrumător-pianist nu reprezintă singura

atracție a filmului centrat pe chirurgul Gogol, interpretat magistral de Peter Lorre. Frumusețea, dacă se poate spune așa despre un film de această factură, constă în tratarea fantasticului, devenit decor „ideal” pentru a ilustra o pasiune (a lui Peter Lorre pentru frumoasa Yvonne) de neconceput în viața reală, dar perfect plauzibilă în universul de coșmar — creat de Freund.

Obsedați și maniaci

Mai spectaculoși decît nebunii, maniacii și obsedații au fost mereu „exploatați”



O fantomă din categoria „castel” („Fantômas” de Feuillade)



O mumie din „categoria... Boris Karloff“

Mumia

Din 1915
pînă
în 1969
s-au făcut
(majoritatea
în Statele Unite)
20 de filme
cu mumia
ca personaj
principal
și
de cele
mai multe
ori
chiar
titular

Vampirul

Din 1896, de la „Conacul diavolului“ al lui Méliès (Franța) și pînă în 1970 s-au realizat 80 de filme cu vampiri. Cităm:
1916. „Vampirul satului“
 — Mack Sennett (SUA)

1921. „Vampirul Nosferatu“ — F. W. Murnau (Germania)

1930. „Dracula“ — Tod Browning (SUA)

1931. „Vampirul“ — Carl Dreyer (Danemarca)

1942. „Fiul lui Dracula“ — Robert Siodmak (SUA)

1945. „Insula morții“ — Mark Robson (SUA)

1956. „Vampirii“ — Riccardo Freda (Italia)

1957. „Vampirul“ — Roger Corman (SUA)

1960. „Să mori de plăcere“ — Roger Vadim (Franța)

1961. „Iubitele lui Dracula“ — Terence Fischer (Anglia)

1967 „Kurenoko“ — Kaneto Shindo (Japonia)



Nebunia omicidă a lui... Peter Lorre („Mîinile lui Orlac“ de Karl Freund)

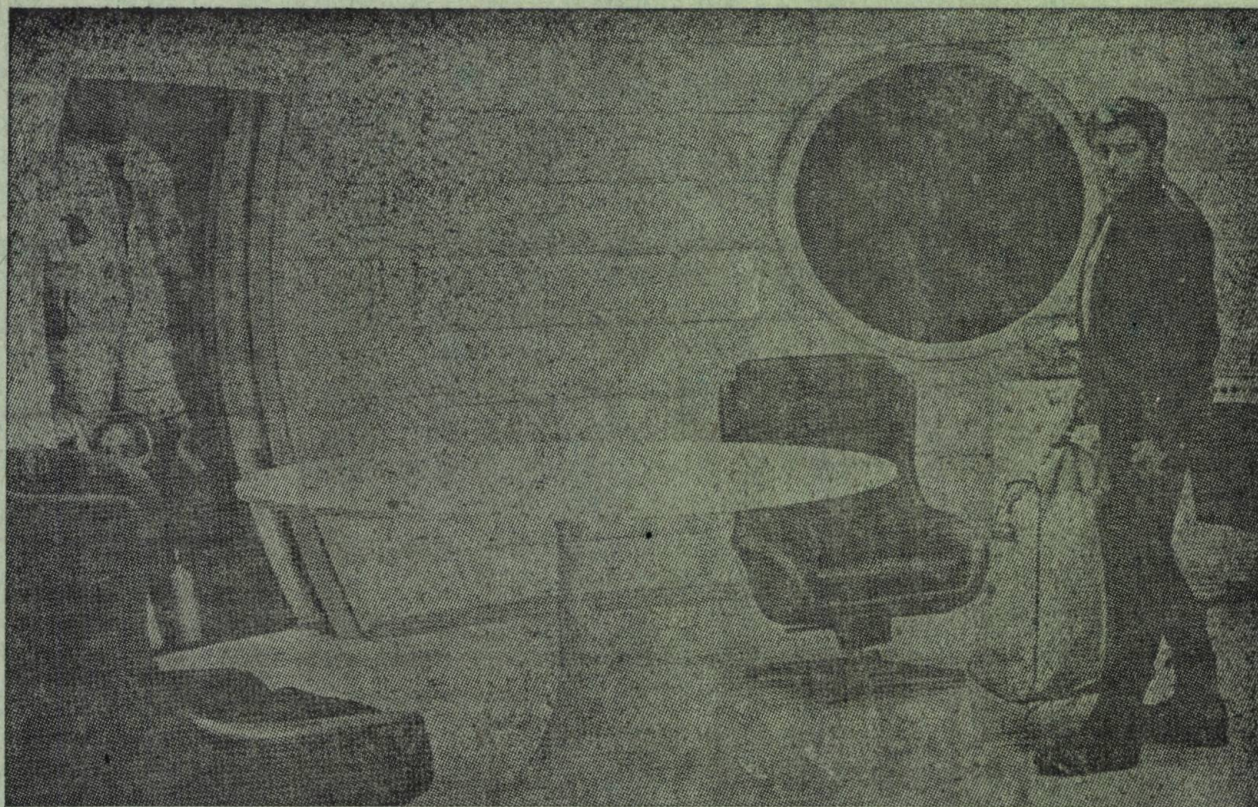


O vampiră pentru un vampir („Iubitele lui Dracula“ de Terence Fischer)

de cinematograf. Pentru aceste personaje, aparențele sînt adeseori înșelătoare, cîte ceva din mitul Jekyll-Hyde putîndu-se regăsi la fiecare dintre ele. Filme cu aceste nefericite creaturi sau despre ele s-au făcut cu duinumul și de toate calibrele, și au fost semnate de la iluștri regizori rămași necunoscuți pînă la mari cinești ca Bergman, Buñuel și, evident, Hitchcock.

Pastișe și parodii

Tradiția caricaturizării fantasticului își are originile, departe, la începuturile cinematografului, și posedă chiar titluri de noblețe: Buster Keaton însuși, într-un scurt metraj din 1921, își îngăduie să ia peste picior cîteva creaturi drapate în „Malec și fantomele“. Și Walt Disney s-a distrat printre fantome și tot soiul de monștri. Canarul Tweety, de pildă, înghite o băutură magică și se transformă în sinistrul domn Hyde ca să-l bage în sperieți pe bietul cotoi Silvestru („Silvestru și canarul“). Mai ambițios (cît de cît!), Jerry Lewis încearcă în „Dr. Jerry și dl. Love“ (1964) o adevărată resuscitare a mitului Jekyll-Hyde, dar invers: bunul dr. Jerry este înspăimîntător de urît! Roman Polanski, în filmele sale de acest „gen“ este mai ambiguu, nu se știe exact cît e pastișă în ele și cît e omagiu adus genului și „eroilor“ săi. Mare amator de fantastic, el însuși, regizorul s-a străduit să cucerească acel public care s-a lăsat (și se mai lasă încă) impresionat de Dracula, Frankenstein & Co.



„Omul trebuie să lucreze în știință cu mâinile curate“ („Solaris“ de Andrei Tarkovski)

Parodii și pastișe

43 de parodii s-au făcut din 1946 pînă în 1969.
Vom cita cîteva semnate de regizori mai importanți:

- | | |
|---|---|
| 1920. „Castelul cu fantome“ (cu Harlod Lloyd) — Hal Roach (SUA) | 1962. „Hercule contra vampirilor“ — Mario Bava (Italia) |
| 1921. „Malec și fantomele“ (cu Buster Keaton) — (SUA) | 1964. „Manuserisul de la Saragosa“ — W.J. Has (Polonia) |
| 1925. „Dr. Pyckle și Mr. Pryde“ (cu Stan Laurel) — (SUA) | 1964. „Dr. Jerry și dl. Love“ — Jerry Lewis (SUA) |
| 1946—1955. 7 comedii cu Abbott și Costello | 1965. „Insomnie“ (scurt metraj) — Pierre Etaix (Franța) |
| 1957. „Sperie-mă“ — Georges Marchall (SUA) | 1967. „Balul vampirilor“ — Roman Polanski (SUA) |
| 1958. „Chipul“ — Ingmar Bergman (Suedia) | |



Groaza de „palpabil“, mai rentabilă ca nebunia („Păsările“ de Alfred Hitchcock)

Niemands — land

Annual, Statele Unite realizează peste 30 de filme științifico-fantastice. În fiecare an, începând din 1932, are loc la Trieste Festivalul filmului științifico-fantastic. În Franța, Pierre Kast, Godard, Truffaut, Resnais fac filme de știință fantastică, iar cel mai mare eveniment al anului 1969 a aparținut tot genului, cu „Odiseea spațiului“ de Stanley Kubrick. Deci nu se mai pune problema discutării genului cu argumente pro sau contra, ci, la ora actuală, se pot face sinteze și comparații, ca despre o știință (sau o artă) în toată regula. De aceea René Prédal, autorul cărții *Cinematograful fantastic*, a încercat tot timpul o analiză paralelă între fantastic (și groază) și științifico-fantastic, tocmai pentru a demonstra cât de subrede sînt barierele între ele și cât de greu — dacă nu imposibil — ar fi o clasificare a lor. Dovadă că nu se pot (încă) stabili granițe este că Frankenstein își găsește la fel de bine locul în filmele fantastice și de groază, ca și în cele științifico-fantastice. S-ar părea că acest gen cinematografic gigant evoluează totuși într-un fel de niemandsland, o țară a nimănui, de pe continentul filmului, în care totul este permis în limitele strict-opritului.

Primii pași pe lună...

Călătoriile în spațiu constituie tema favorită a filmelor științifico-fantastice. Proiectînd omul în afara planetei sale natale, oamenii și-au dat frîu liber imaginației. Odată desprinsă din chingile gravitației terestre, liberă, ființa umană își putea permite orice. Descrisă de Jules Verne și de H.G. Wells, cucerirea Lunii a fost, din 1902, de la prima „călătorie“ pe acest astru, realizată de Méliès, și pînă azi, un subiect foarte deseori transpus pe ecran. Niciunul din aceste filme însă, din păcate, n-a fost o reușită a genului. Nici Marte n-a avut mai mult noroc, deși a fost

știința și fantasticul



Știința fantasticului psihologic demonstrată de Resnais („Anul trecut la Marienbad“)

vizitat cinematografic încă din 1917 („La 14 milioane de leghe de pământ“ de Holger Madsen — Danemarca). Madsen descria o planetă prosperă și fericită, ale cărei popoare, pașnice, izbuteau pînă la urmă să neutralizeze spiritul belicos al musafirilor tereștri. În 1950 însă, nici marșienii nu mai pot fi domoliți. Cei cinci astronauți din cele „24 de ore printre marșieni“ al lui Kurt Neuman, descinși pe celebra planetă, găsesc o populație sălbatică și ostilă care-i primește cu pietre... Oricum ar fi fost ei, marșienii sau „lunaticii“, filmele dedicate lor sînt însă mediocre. Poate că realizatorii au fost complexați de descoperirile științifice care-i împiedicau să-și dea drumul imaginației

fără a le pune la îndemînă, în schimb, date suficient de precise pentru a-i ajuta. Sau poate că cinematograful — și cinematograful! — mai are încă multe de făcut pe pămînt înainte de a-și putea îngădui să le rezolve pe cele de pe Lună.

Primii pași pe celelalte planete

Regizorii sovietici sînt considerați de istoriografia filmului științifico-fantastic ca fiind cei mai riguroși în abordarea temelor spațiale, iar operele lor, numeroase, ca fiind cele mai demne de luat în seamă. (Mai ales, că tot ei sînt

Omul

- 1902. „Călătorie pe Lună“ — Georges Méliès — (Franța)
- 1919. „Primii oameni pe Lună“ — Cecil Hepworth (SUA)
- 1926. „Femeia pe lună“ — Fritz Lang (Germania)
- 1936. „Nava cosmică“ — Juravliov (URSS)
- 1950. „Destinația: Luna“ — Irving Pichel (SUA)
- 1955. „Cucerirea spațiului“ — Byron Haskin (SUA)
- 1963. „Primii oameni pe lună“ — Nathan



Cucerirea lunii a început în 1902 („Călătorie pe lună” de Méliès)

pe lună

- Juran (SUA)
1967. „4,3,2,1: Obiectiv Luna” — Primo Zeglio (Italia)
1968. „2001, Odiseea spațiului” — Stanley Kubrick (SUA)
1969. „Luna zero unu” — Roy W. Baker (Anglia)
1970. „Naufragiații spațiului” — John Sturges (SUA)
1970. „Țara nimănui” — Irwin Allen (SUA)
1970. „Luna zero doi” — Roy W. Baker (Anglia)

poate și singurii care nu confundă, sub nici o formă, și în nici un moment, groaza cu fantasticul). Într-adevăr, începînd cu Iakob Protazanov, care realiza în 1924 un clasic al genului, „Aelita”, povestea unei călătorii pe Marte și imaginarea unui viitor populat cu ființe din carne și oase, nu de roboți, au urmat cîteva filme socotite ca cele mai reușite. Dintre ele se remarcă îndeosebi „Nebuloasa Andromedă” (4 serii a câte 90 de minute fiecare), de Evgheni Strijenov, realizat în 1968 (după ce, în 1962, Klușanțev marcaseră reluarea, cu brio, a genului, repus în cele mai depline drepturi de lansarea primelor Sputnice), ca o replică la ambițioasa „Odisee” a lui Ku-

brick. Iar în foarte recentul său film, „Solaris”, Andrei Tarkovski își situează acțiunea pe o planetă foarte îndepărtată, pe Solaris, în care viața organică se pare că e foarte diferită de cea de pe pămînt. Imensa planetă nu e altceva decît un ocean de protoplasmă, un gigantic creier viu. Creier pe care, oricît se străduiesc, oamenii nu-l pot „contacta”. Vorbînd despre sensul filmului său, Tarkovski spunea într-un interviu:

„Principalul sens al filmului stă în problematica lui morală. Datorită dezvoltării științei, oamenii, după ce au pătruns în Cosmos și au descins pe Lună, se gîndesc la perspectivele zborurilor interplanetare. Dar dezvoltarea cosmonauticii

ridică nu numai probleme științifice, ci și probleme morale.

Atunci când în știință se descoperă ceva nou, foarte important, omul trebuie să urce pe o treaptă morală nouă, superioară.

Omul trebuie să lucreze în știință cu mâinile curate.

Urbind exemplul sovieticilor, cinematografiile din țările socialiste atacă și ele cucerirea spațiului în filme ca „Steaua tăcerii” de Kurt Maetzig, imagine a unui fabulos voiaj pe Venus. Realizatorii cehi, în frunte cu Pavel Prochazka, au făcut și ei o serie întreagă de filme „cosmice” dedicate copiilor. Fără a mai vorbi de excelenta fantezie a lui Vojtech Jasny „Când vine pisica”, un model de reușită în istoria genului de cinema fantastic.

Prezentul din roci selenare

Nu încapе îndoială că ororile celui de-al doilea război mondial n-au fost străine de primele filme științifico-fantastice, lansate de producători după 1945. Extraordinarele progrese militare și neliniștea provocată de monstruoasele genocide stau la baza acestor filme, ca și mai târziu cuceririle spațiale.

De fapt, cinematograful științifico-fantastic exista de cînd a fost inventat aparatul de luat vederi. Méliès, Carl Dreyer, Jean Epstein („Căderea casei Usher”), Abel Gance („Sfîrșitul lumii”), Fritz Lang („Metropolis”), sînt doar cîteva exemple. Dar adevăratul cinema științifico-fantastic, cel al călătoriilor în spațiu

și al creaturilor extraterestre, a fost în exclusivitate aproape apanajul realizatorilor sovietici. În 1924, Iakob Protazanov izbuteste cu „Aelita” prima „operă spațială” din istoria cinematografului. Mai târziu, în 1935, Andreievski adaptează, în „Pierderea senzațiilor”, o piesă de Karel Capek, în care este vorba de inventatorul unui robot, ucis de propria sa creație. Deci, tema roboților. Iar în 1936, în „Nava cosmică”, Juravliov descrie prin aselenizare...

Viitorul din capul roboților

În Statele Unite, primele filme științifico-fantastice valabile au apărut abia în ultimii ani dinaintea războiului, dar nu poate fi găsit

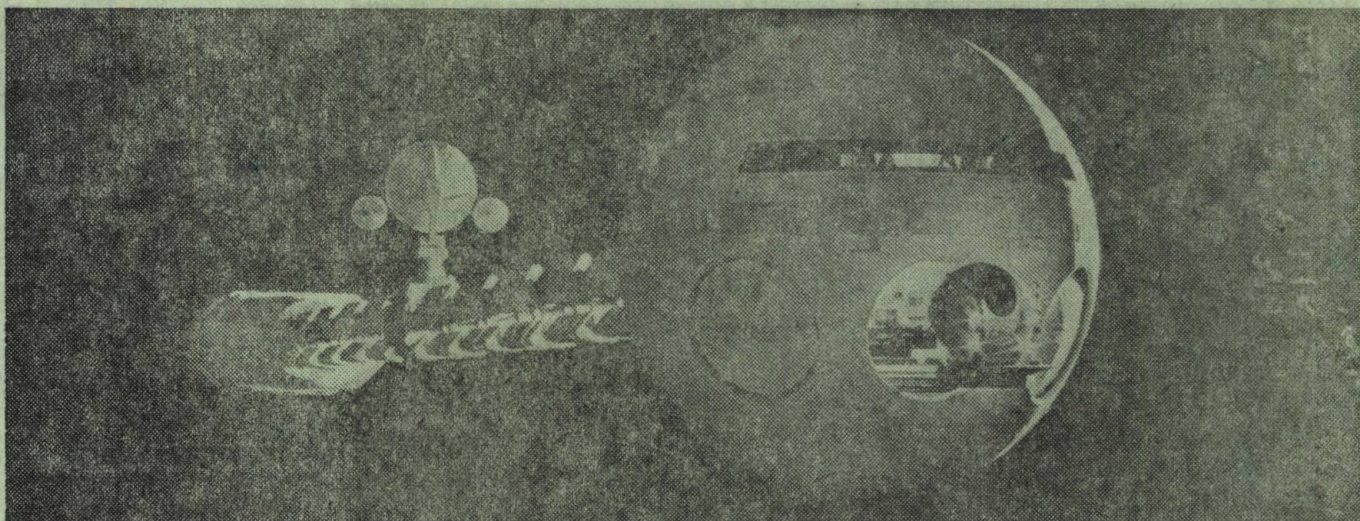
printre ele niciunul care să înfățișeze vreo călătorie intrasiderală sau vreo creatură extraterestră. După război, și nu chiar imediat, în 1950, Kurt Neuman realizează „24 de ore printre marțieni”. Cu acest film începe însă într-adevăr marea serie americană de pelicule de știință și ficțiune, atrăgînd de partea genului regizori de mare notorietate, de la Robert Wise („Ziua în care pămîntul s-a oprit” — 1951) pînă la Stanley Kubrick („Odiseea spațiului” — 1968), și pînă în ziua de azi și pe alții.

Replica înveidărilor

Prea au fost des vizitați de pămînteni, ca locuitorii spațiului să nu încerce să dea o replică. Astfel a apărut seria de filme „inverse”, în care Terra era cea invadată de tot felul de extraterestri. Cu excepția unui singur film („Ziua în care pămîntul s-a oprit” de Robert Wise — 1951, unde creaturile planetare erau foarte pașnice și pămîntenii foarte belicoși), expedițiile pe rotundul nostru astru aveau drept scop cucerirea, colonializarea și chiar distrugerea lui, ceea ce dădea naștere la tot felul de răboaie (pămîntenii fac și ei ce știu mai bine!) interplanetare, foarte pe gustul amatorilor de senzații tari la nivel sideral. Invadatorii veneau cu predilecție de pe Marte (Luna se pare că nu mai are nici un secret pentru noi de multă vreme) sau de undeva, din cosmos, erau neapărat monstruoși (pe dinafară sau pe dinăuntru) și nu aveau decît un singur fel pe galaxia asta: să pună stăpînire pe noi! Și sînt atît de abili extraterestrii ăștia, încît de cele mai multe ori renunță la aspectul lor exterior de roboți sau de cine știe ce altfel de monștri, ca să-și confecționeze o aparență, după chipul și asemănarea noastră. Ba mai mult, pătrund în mîntea și în spiritul nostru



Mai mult roboți decît astronauți („Supraviețuitorii infinitului” de Joseph Newman)



Revelația spațial-cinematografică a anului 1968 („2001, Odiseea spațiului“ de Stanley Kubrick)



Roy Thinnes cel de toate zilele și...



...invadatul David Vincent

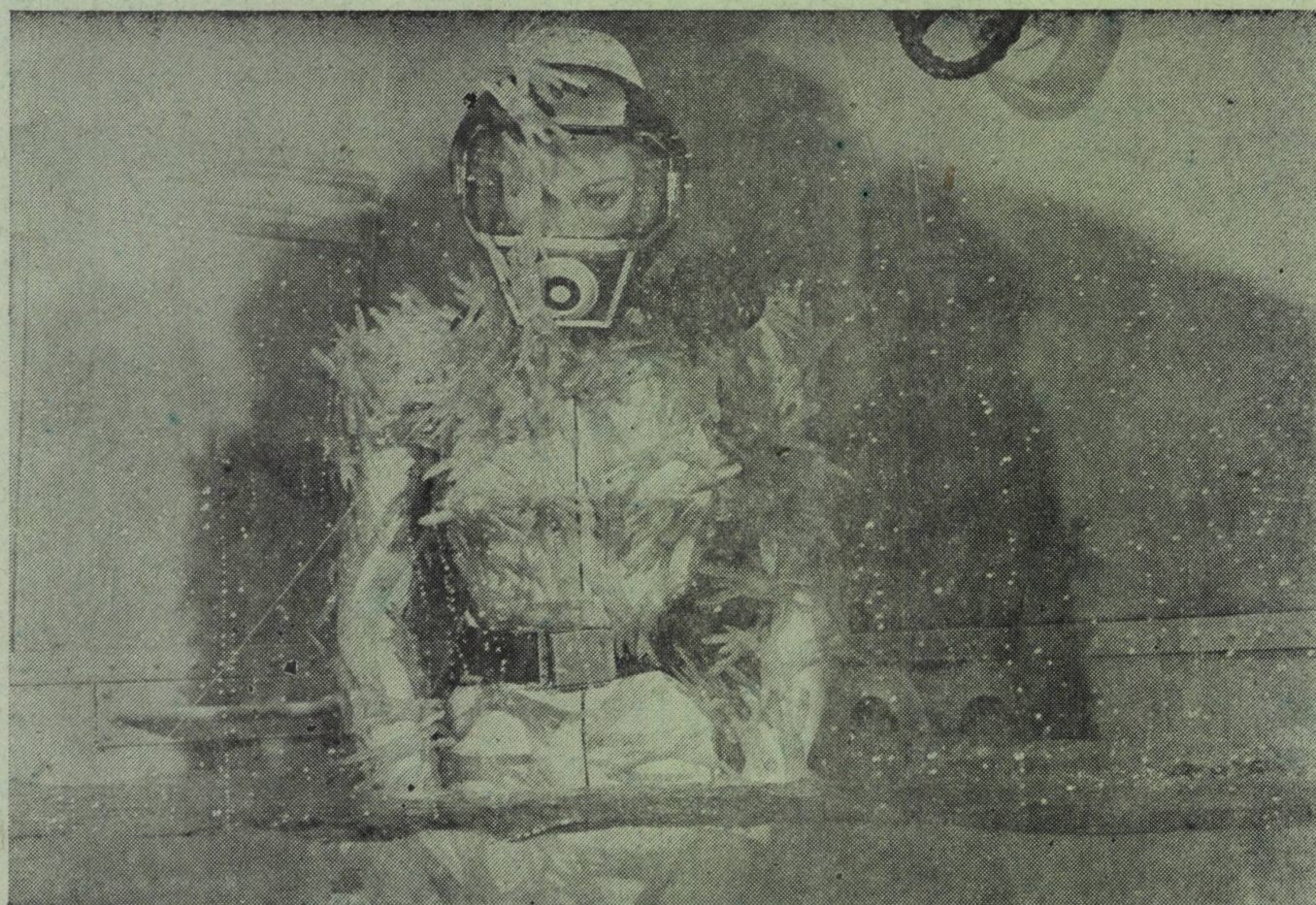


(de suflet se pare că se ocupă mai puțin), pentru a le transforma și a le supune. Din fericire, toate strădaniile lor au rămas fără rezultat pînă acum, datorită tăriei de caracter și perseverenței mării sale omul. Să ne aducem aminte de cei mai recentți invadatori de la televiziune, atît de abil și crîncen combătuți de arhitectul David Vincent — Roy Thinnés.

Știința anului 2000

În fața necunoscutului (sau a necunoscuților), omul se apără prin știință și savantul

Prin știința Omului și grație Atomului („Planeta maimuțelor” de Schaffner)



Pelerinaj la izvoarele vieții. Pelérin: Raquel Welch („Călătoria fantastică” de Richard Fleischer)

anului 2000 a trăit, nu o dată, pasionante experiențe cinematografice. Confruntat cu roboți giganți, deveniți foarte stinjenitori, ca în „Pierderea senzațiilor” al regizorului sovietic Andreievski (1935) sau cu propriile sale creaturi, ca în „Păpușile diavolului” de Tod Browning, omul ajunge în „Călătorie fantastică” de Richard Fleischer să facă un uimitor pelerinaj la izvoarele vieții și ale gândirii. Dar dacă experiența descrisă de Fleischer nu pune în pericol decît viața a trei medici și un pacient, alți regizori, mai necruțători, așază sub sabia lui Damocles întreaga planetă. Astfel, în filmul lui Andrew Martin, „Cînd pămîntul se va despica”, un grup de savanți plasează o bombă în centrul Terrei ca să capteze energia magmei, dar explozia provoacă o fisură circulară ce desprinde o bucată imensă de pămînt, transformînd-o într-un nou satelit.

După al... treilea război mondial

În 1924, „Cetatea fulgerată” a lui Luitz Morat imaginea, cu risipă de fantezie, ce ar putea să fie un al doilea cataclism mondial (fantezie depășită, vai, cu mult de realitatea anilor 1939-45). După 1945, omul nici măcar nu a mai avut nevoie de prea multă imaginație ca să-și închipuie ce-ar putea fi o altă confruntare mondială. În „Planeta maimuțelor”, de pildă, ideea din final este revelatoare: planeta misterioasă, descoperită de cosmonauții lansați în spațiu înaintea conflagrației atomice, nu este alta decît pă-



Un model de reușită în istoria cinematografului fantastic („Cînd vine pisica” de Vojtech Jasny)



Urcînd în timp, pe treptele conștientului și inconștientului („Te iubesc, te iubesc” de Alain Resnais)

mintul după 2000 de ani, pustiit prin știința Omului și grație Atomului.

Cea mai bună dintre lumi

Părăsind viitorul imediat, mulți autori au încercat să-și imagineze societatea omească așa cum va arăta ea peste câteva sute de ani, refuzînd însă soluția facilă (?) a unui război atomic, a unei invazii de extraterestri sau a vreunui alt eveniment extraordinar, în stare să modi-

fice omul de la o clipă (istorică) la alta. A-ți închipui lumea și omul de mâine, iată o idee foarte atrăgătoare care i-a sedus și pe doi dintre cei mai celebri realizatori ai noului val, Truffaut și Godard.

Călătorie în timp

Dacă prima parte a afirmației nu poate fi aplicată domeniului științifico-fantastic, pentru că cineaștii genului își imaginează mai

ales spaimele viitorului, a doua propozițiune este pe deplin verificată de lipsa totală de soluții la problema evoluției sentimentelor și valorilor morale. Căutările asupra viitorului psihologic pot fi aflate la autori care n-au nimic de-a face cu filmul științifico-fantastic, ca de pildă Antonioni însuși, Godard, Agnès Varda, Truffaut sau Kast. Printre reușitele (totuși) călătorii în timp din cinematografia mondială, René Prédal, autorul cărții *Cinematograful fantastic*, citează filmul lui

Alain Resnais, „Te iubesc, te iubesc”, în care eroul (Claude Rich) realizează o extraordinară performanță de memorie, urcînd, în timp, pe treptele conștientului și inconștientului, într-o disperată dorință de fericire, și izbindu-se mereu de coasa morții, încercîndu-se iar și iar în valurile tristeții și ale resemnării. (Temă regăsită de altfel și în „Anul trecut la Marienbad”). Un film reușit din seria „călătoriilor în timp”, o soluție neaflată pentru fericire (chiar și viitoare).

Avansați înapoi

Paradoxal, anticiparea slujește uneori — folosind procedeul călătoriei în timp — la spectaculoase întoarceri în trecut. Ca exemplu tipic de reușită în acest sens, Renă

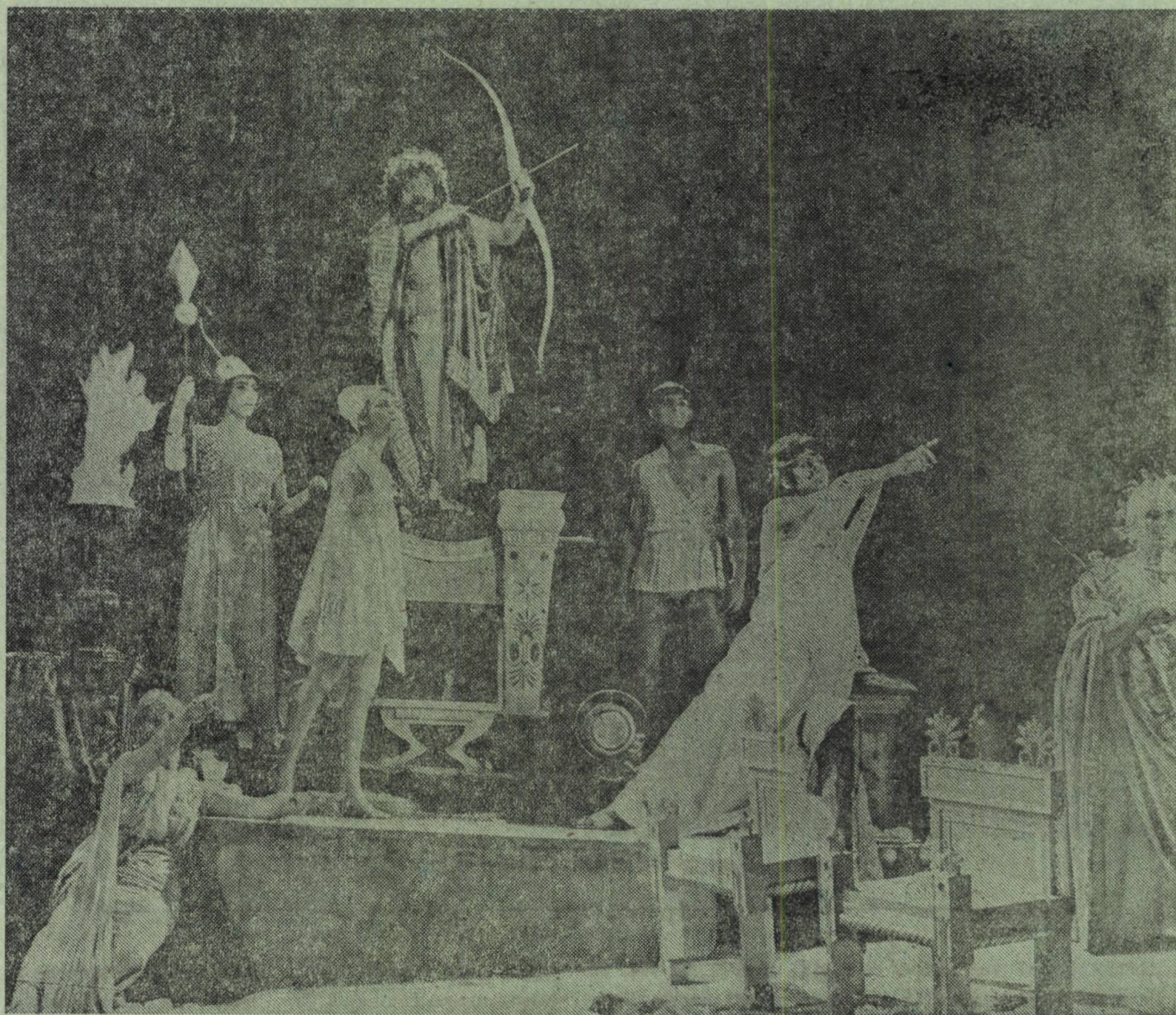
Prédal citează filmul românului Ion Popescu-Gopo, „Pași spre lună” (1963). Un călător, care-și așteaptă nava ce-l va duce spre Lună, face un pas greșit și pică în epoca de piatră. Ghinion care-i dă prilejul lui Gopo și eroului său să urce spre prezent, trecând printr-o sumedenie de situații insolite, tot atâtea

ocazii de gag-uri de un umor plăcut și tonic.

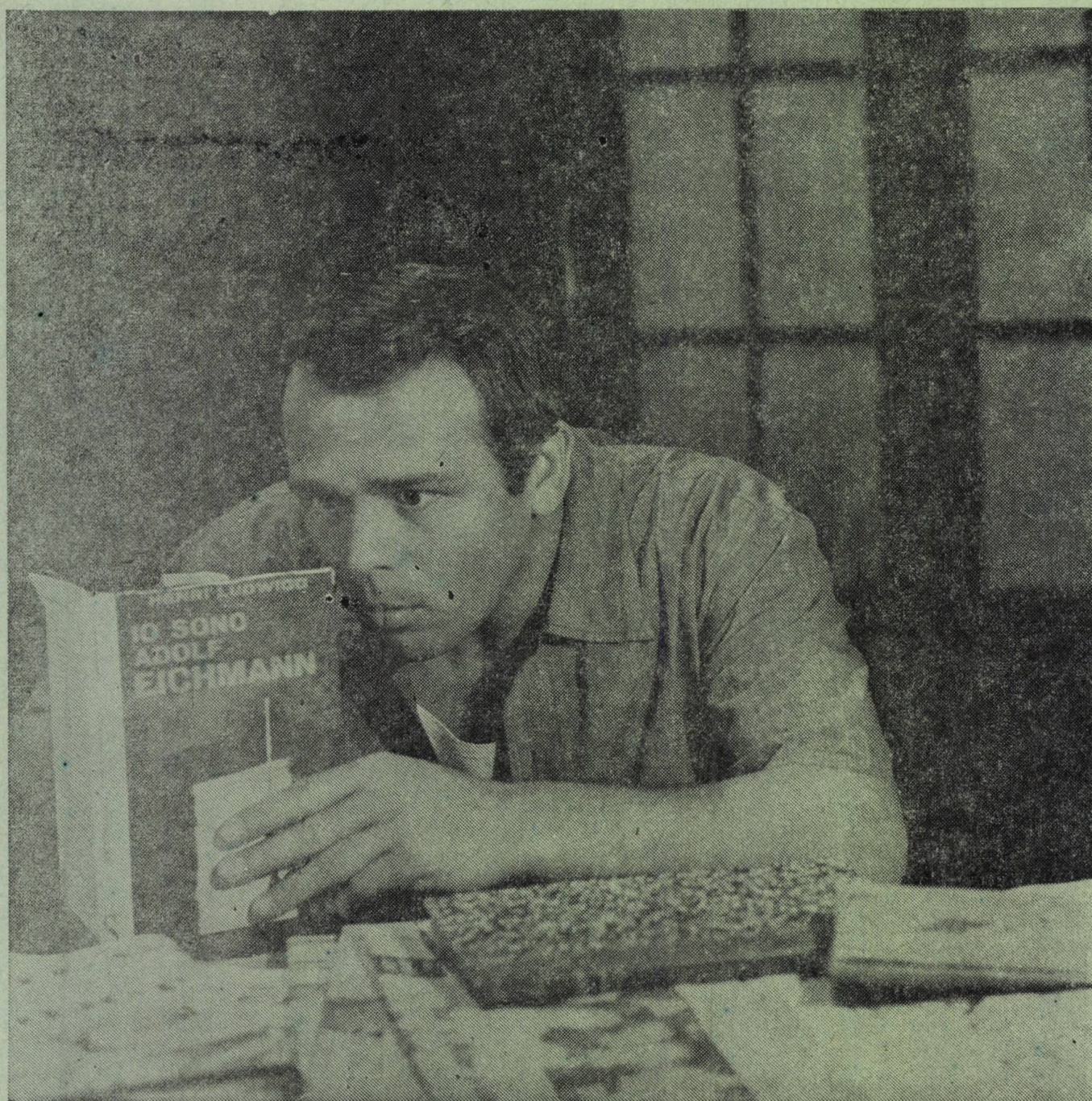
Jules Verne, copiii și parodiile

Știința, ea și viitorul luminos al inteligenței, fiind socotite mai puțin „primej-

dioase” decât cețurile vampirești ale inconștientului, stau evident la baza majorității filmelor științifico-fantastice dedicate mai ales copiilor, dar nu numai lor. Opera de o viață a lui Jules Verne a fost axată pe această idee, a științei pusă în slujba unui viitor mai bun, iar



Totul e să știi pe ce lume pășești („Pași spre lună” de Ion Popescu Gopo)



Extraterestrul Renato Salvatore („Omicron“ de Ugo Gregoretti)

cinematograful s-a adăpat îndelung la acest inepuizabil izvor. (Din păcate, producând nu întotdeauna lucrări de valoare literaturii inspiratoare, dar aici ne virăm

în altă traistă...). Tot în scopuri moralizatoare (să nu se supere autorii în cauză!) au fost făcute și comediile pe teme cosmice sau atomice. Așa, de pildă, în „Omicron“

(1963) al italianului Ugo Gregoretti, un extraterestru, ca să poată pregăti o invazie a pământului, ia chipul și înfățișarea unui om. Dar neîndemânarea sa în a fi om dă

naștere unei suite de gag-uri, unele mai hazoase decât altele, și-i permite lui Gregoretti, în același timp, o satiră ascutită a societății contemporane.

Adaptări după Jules Verne

- | | |
|---|--|
| 1902. „Călătorie pe Lună“ — Georges Méliès (Franța) | 1957. „Aventuri fantastice“ — Karel Zeman (RSC) |
| 1907. „20 000 de leghe sub mări“ — Georges Méliès (Franța) | 1959. „Călătorie în centrul pământului“ — Henri Levin (SUA) |
| 1914. „20 000 de leghe sub mări“ — Allan J. Hollubar — se folosesc prima oară primele aparate de luat vederi submarine (S.U.A.) | 1962. „Copiii căpitanului Grant“ — Robert Stevenson (prod. Walt Disney, SUA) |
| 1922. „Mathias Sandorf“ — Henri Fescourt (Franța) | 1962. „Insula misterioasă“ — Cyril Endfields (SUA) |
| 1929. „Insula misterioasă“ (versiune americană) | 1962. „Mathias Sandorf“ — Georges Lampin (Fr. — Span.) |
| 1936. „Copiii căpitanului Grant“ — Weinstock (U.R.S.S.) | 1966. „Călătorie pe Lună“ — Don Sharp (Anglia) |
| 1941. „Insula misterioasă“ — E.A. Penzlin și D.M. Selintev (URSS) | 1966. „Doi ani de vacanță“ — Karel Zeman (RSC) |
| 1954. „20 000 de leghe sub mări“ — Richard Fleischer (prod. Walt Disney, SUA) | 1969. „Căpitanul Nemo și orașul submarin“ — James Hill (SUA) |
| 1956. „Mihail Strogoff“ — Carmine Gallone (Fr.—It.) | 1970. „Farul de la capătul lumii“ — Kevin Billington (Anglia) |
| 1956. „Ocolul pământului în 80 de zile“ — Michael Anderson (SUA) | |

Acestea sînt adaptările directe după Jules Verne, dar au fost foarte mulți scenariști care s-au inspirat din opera verniană fără s-o recunoască, ca să evite drepturile de autor.



Jules Verne, vizionarul („20 000 de leghe sub mări“)

fantasticul și ficțiunea

Fantasticul în filmul de ficțiune ar putea constitui subiectul unei cărți întregi. El cotopește—și nu o dată tonifică—celelalte domenii ale cinematografului, care fără un dram măcar de fantastic n-ar putea supraviețui. Chiar și operele autorilor celor mai filozofici—și deci demni de a fi admirați de publicul cel mai „cultivat”—se pot încadra deseori în cinematograful fantastic și în tot cazul, cel puțin pe alocuri, și tot îi rămân lui îndatorați.

Poe și fantasticul psihologic

Nuvelele lui Edgar Allan Poe nu pot fi integrate în galeria de monștri și mituri ale groazei, pentru că ele țin mai cu seamă de „atmosferă”, cauzele care provoacă groaza fiind de cele mai multe ori psihologice. Adeseori, adaptat pentru ecran, de la „Răzbunarea conștiinței” (1914) de J.W. Griffith la „Căderea casei Usher” de Epstein și la „Povestiri extraordinare”, ultimul film din scheciuri rea-

lizat în coproducție franco-italiană, Poe rămâne o sursă inepuizabilă pentru creatorii cinematografului fantastic. „Povestirile extraordinare”, alcătuite din trei părți: „Metzengerstein” de Vadim, „William Wilson” de Malle și „Nu trebuie niciodată să-ți pariezi capul cu diavolul” de Fellini, este un Poe văzut în trei feluri diferite. Din păcate, nici Vadim, care cade într-un fel de sadism medieval de operetă (cu o Jane Fonda împodobită ca la Folies Bergère), nici Malle, mai sobru, dar mult prea înghețat

pentru a semăna cu patimile mocnite din Poe (și cu o Brigitte Bardot ridicolă), nu reușesc să convingă, deși sînt poate cei mai fideli modelului literar. Mai liber în adaptare, Fellini face însă și scheciul cel mai bun. Spre deosebire de Malle, care vrea să reconstituie cu minuție Italia secolului al XIX-lea, și de Vadim, care se vrea atemporal, Fellini își situează clar acțiunea în Roma anului 1968. De aici o caracterizare tip fellinian a societății umane din epoca noastră, în care Poe rămâne doar un genial pretext pentru geniul lui Fellini.

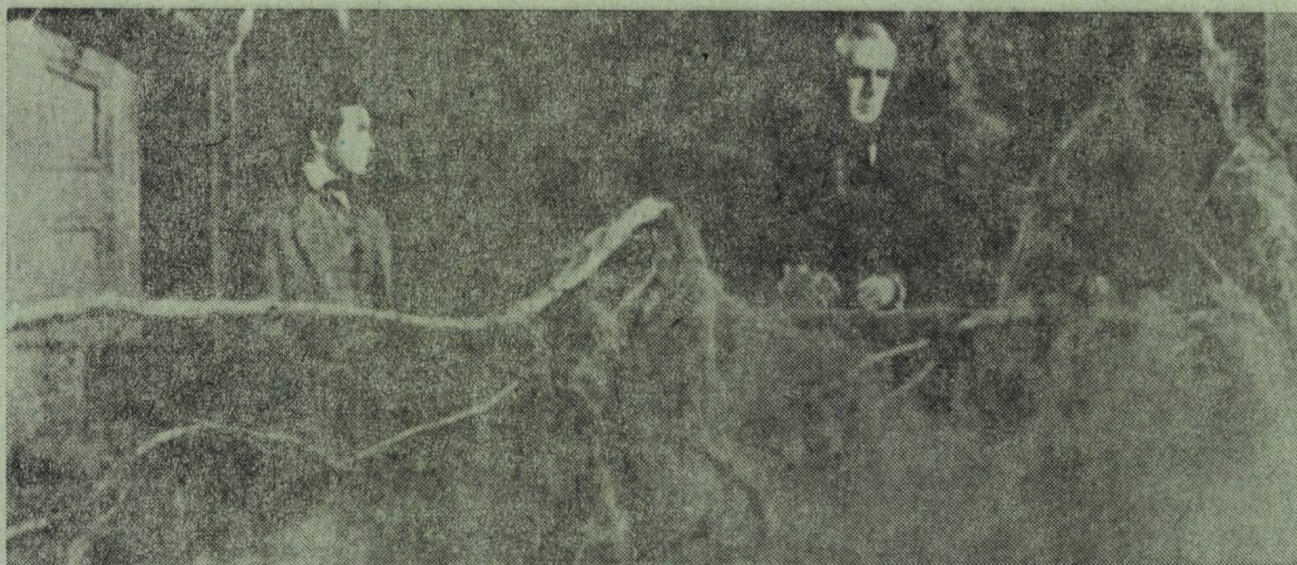
Poe, un genial pretext pentru geniul lui Fellini („Tobby Dammit“)



Edgar Allan Poe pe ecran

- | | |
|--|--|
| 1912. „Doctor Gondron și profesor Plumé“ — Maurice Tourneur (Franța) | 1961. „Căderea casei Usher“ — Roger Corman (SUA) |
| 1914. „Răzbunarea conștiinței“ — J.W. Griffith (SUA) | 1962. „Corbul“ — Roger Corman (SUA) |
| 1928. „Căderea casei Usher“ — Jean Epstein (Franța) | 1962. „Camera torturii“ — Edward Abraham (SUA) |
| 1932. „Dubla crimă din strada Morgue“ — Robert Florey (SUA) | 1963. „Castelul groazei“ — Martin Herbert (alias Alberto de Martino) (It.) |
| 1934. „Pisica neagră“ — Edgar G. Ulmer (SUA) | 1963. „Dansul macabru“ — Anthony Dawson (It.) |
| 1935. „Corbul“ — Louis Friedlander (SUA) | 1963. „Masca morții roșii“ — Roger Corman (SUA) |
| 1950. „Căderea casei Usher“ — Yvan Barnett (SUA) | 1964. „Mormântul Ligeiei“ — Roger Corman (SUA) |
| 1954. „Fantoma din strada Morgue“ — Roi del Ruth (SUA) | 1965. „Puțul și pendula“ — Alexandre Astruc (Fr.-tv.) |
| 1960. „Obras maestras del terror“ — Enrique Carreras (Argentina) | 1967. „Vampirul și singele fecioarelor“ — Harald Reinl (Germania) |
| 1961. „Camera torturii“ — Roger Corman (SUA) | 1968. „Povestiri extraordinare“ — (Fr.-It.): „Metzengerstein“ — Roger Vadim, „William Wilson“ — Louis Malle, „Nu trebuie niciodată să-ți pariezi capul cu diavolul“ — Federico Fellini |
| 1961. „Povestiri de groază“ — Roger Corman (SUA) | |
| 1961. „Îngropatul de viu“ — Roger Corman (SUA) | |

Poe, părintele literar al cinematografului fantastic („Căderea casei Usher“ de Jean Epstein)



Un alt cineast, pasionat și el de opera lui Poe, este americanul Roger Corman. Credincios pînă la bigotism atmosferei din modelul literar, necredincios pînă la blasfem tramei acestuia, Corman a dat poate cele mai bune „adaptări” după Poe din istoria cinematografului.

Fantastic și atmosferă

Fantasticul poate fi, cum s-a văzut și în filmele inspirate din opera lui Poe, mai

mult climat decît subiect. Și din acest punct de vedere, ce altceva decît fantastic este „Anul trecut la Marienbad”? Dar indiferent de stilul adoptat de un realizator, un film în care intervin vampirii, de pildă, va fi întotdeauna un film fantastic. Ar fi prea lungă lista operelor a numeroși cinești — dar nu cumva e vorba de toți marii autori fără excepție? — care plantează misterul în viața cotidiană, sub diferite forme. Materializare a inconștientului masculin („8 1/2”) sau feminin („Julietta și spiritele”) la Fellini, exacerbare a detaliului, mărit

pînă la deformare („Blow Up”) sau viziune a unui vas-fantomă în cezurile albe („Deșertul roșu”) la Antonioni, toate acestea nu țin oare de fantastic? Sau, lăsînd la o parte „Procesul” lui Kafka — Welles, operă direct asimilabilă genului, celelalte filme ale lui Orson Welles nu au toate rezonanțe fantastice? Ca să nu mai amintim aproape întreaga filmografie a lui Buñuel, de la „Ciinele andaluz” la „Vîrsta de aur”, „Simion în deșert” și „Tristana”, sau filmele lui Ingmar Bergman, Alain Robbe-Grillet, etc., etc. Pînă la urmă s-ar putea de-

monstra că nu există mari autori care să nu facă apel la fantastic sub orice formă ar fi el, și că cinematograful în ansamblul său de opere viabile pornește de la fantastic și ajunge la el, indiferent ce direcție ar folosi în drumul său.

Fantastic și oniric

Remarcăm — și repetarea titlurilor de filme la diferite capitole (deși e foarte arbitrară și această împărțire) ale fantasticului ne-o dovedește

Pornind de la fantastic și ajungînd tot la el („Julietta și spiritele” de Federico Fellini)





Cîntînd pe aripile fantasticului („Mary Poppins“ de Walt Disney)

— că nu există film demn de citat care să nu conțină elemente fantastice. Ba mai mult, aflăm diferite subdiviziuni ale fantasticului în același film. A fost pomenit „Anul trecut la Marienbad“ de cîteva ori, „Miracol la Milano“ de asemenea, „Les visiteurs du soir“ la fel. Și asta pentru că ținutul visului e infinit, ca și cel al supranaturalului sau al absurdului. Infernul colorat din „Orfeo negro“ de Camus, miracolul unui izvor care țîșnește chiar pe locul unde s-a săvîrșit un odios viol „Izvorul“ de Bergman), caverna somptuoasă din „Ali Baba“ al lui Jacques Becker, sau mina destinului din „Mar-

gareta nopții“ de Autant-Lara, sînt tot atîtea „fiecîni“ ce se vor vajnice concurente ale realității cotidiene (tot în film!). Ce altceva decît imaginație fantastică este cartea lui Alain Fournier, *Marele Meaulnes* și filmul pe care l-a făcut Albicocco? Sau „Alice în țara minunilor“, de patru ori adaptată pentru ecran (în 1931, de Bud Pollard; în 1933, de Norman Z. MacLeod; în 1948, de Lou Bunin și, în 1951, de Walt Disney). „Umbrelele din Cherbourg“ sînt în egală măsură incantare și cîntare. Ca și „Mary Poppins“, cu care producătorii lui Walt Disney se angajează pe calea comediei muzicale fantastice.

Fantastic și filozofic

Prototip al fabulei filozofice, „Băiatul cu plete verzi“ al lui Joseph Losey (1948) este o parabolă menită să denunțe rasismul. În loc să aleagă un om de culoare și să facă un film realist, Losey a preferat soluția fantasticului, un fantastic în semitonuri, în nuanțe, pentru că verdele părului eroului titular se situează între culoarea coclit-negricioasă (realistă, înfățișînd omul negru) și monstruoșitatea (teroarea). Aspectul acestui băiat, atît de diferit de ceilalți copii, joacă rolul

unui revelator, căci toate ființele ce vor fi confruntate cu acest caz excepțional vor reacționa diferit, dezvăluindu-și astfel adevărata fire. Același scop îl au și ochelarii colorați din „Cînd vine pisica“, minunatul film al lui Vojtech Jasny, mița avînd puterea (supranaturală!?) de a-i colora pe cetățenii orașelului în culoarea gîndurilor și sentimentelor lor. Și Vera Chytilova, în „Margaretele“, folosește culoarea și fantasticul (sau culoarea în slujba fantasticului) și ambele spre profitul ideii filozofice, foarte realiste (cumplit de realiste!): puterea de distrugere a două incîntătoare fetișcane depășește cu mult forța energiei atomice.

Fără concluzii

Nu începe îndoielă că cinematograful fantastic a dat opere de calitate, dar este la fel de neîndoios că mai există loc destul pentru mai bine, pentru o reînnoirea temelor și formelor. Încă de la primele încaputuri ale acestei arte, a 7-a, creatorii ei și-au dat seama că, în domeniul fantasticului, imaginea le îngăduie să depășească, în forță evocatoare, cele mai izbutite modele literare și chiar cele mai strabii legende. Ei au încercat să dea o formă „palpabilă” miturilor groazei și ecranele au fost năpădite de vampiri, fantome, cadavre vii, mainuțe uriașe, urmași ai lui Frankenstein, savanți demenți și tot soiul de alte „personalități”, simple sau (de)dublate, 50 de ani mai târziu, aceiași „eroi” populează filmele de groază ca și cum imaginația scenariștilor ar fi incapabilă să conceapă și alți monștri decât Dracula și Dr. Jekyll. Și totuși descoperirile în psihologie și romanele științifico-fantastice (îndreptățite de cuceririle științei) ar fi putut să le dezlege baierile inspirației cinematografice. Și totuși... totuși persistă o anumită scleroză. Pentru că numai „Rosemary's Baby” de Polanski și „Odiseea spațiului” de Kubrick (ambele din 1969) care promiteau o reînnouire a fantasticului — primul în filmul de groază, al doilea, în cel „spațial” — nu au avut urmași demni de ele, ci doar epigoni. Să sperăm însă că viitorul va demonstra că filmul fantastic nu numai că nu și-a pierdut interesul, dar că abia de aici încolo va ști să-și justifice cu adevărat existența, ca artă a viitorului, viitor ce se conturează sub semnul unei științe fantastice.

Prelucrare de
Rodica LIPATTI
după cartea lui
René FREDAL:
„Le cinéma fantastique”.



*Mai fantastice ca energia (nefantastică!) a atomului
(„Margaretele” de Vera Chytilova)*

*Viitorul, sub semnul unei științe cu adevărat extraordinare
(„Naufragiați în spațiu” de John Sturges)*



Date importante

- | | |
|--------------------------|---|
| 24 ianuarie 1859 | — Unirea Principatelor Române |
| ianuarie-Febru- | — Au avut loc eroicele lupte ale muncitorilor ceferiști și petroliști, conduse |
| arie 1933 | de P.C.R. |
| 24 februarie 1848 | — 125 de ani de la publicarea Manifestului Partidului Comunist |
| 6 martie 1945 | — A fost instaurat primul guvern democratic din istoria României, condus de dr. Petru Găoza. |
| 8 martie | — Ziua internațională a femeii |
| 21 martie | — Ziua internațională pentru eliminarea discriminării rasiale |
| 31 martie | — 80 de ani de la constituirea Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România. |
| 22 aprilie | — S-a născut V.I. Lenin. |
| 1 Mai | — Ziua solidarității internaționale a celor ce muncesc. |
| 2 mai | — Ziua tineretului din Republica Socialistă România. |
| 5 mai | — S-a născut Karl Marx. |
| 8 mai 1921 | — Crearea Partidului Comunist Român |
| 9 mai 1877 | — Proclamarea independenței de stat a României. |
| 9 mai 1945 | — Ziua victoriei asupra fascismului. |
| 15 mai 1848 | — 125 de ani de la istorica adunare de pe cîmpia libertății de la Blaj. |
| 1 iunie | — Ziua internațională pentru apărarea copilului. |
| 9 iunie | — 125 de ani de la Adunarea de la Izlaz — începutul revoluției de la 1848 în Țara Românească. |
| 11 iunie | — 25 de ani de la votarea de către Marea Adunare Națională a legii naționalizării principalelor mijloace de producție. |
| 6—12 august 1969 | — Au avut loc lucrările Congresului al X-lea al P.C.R. |
| 21 august 1965 | — Marea Adunare Națională a adoptat Constituția Republicii Socialiste România. |
| 23 August | — Ziua eliberării României de sub jugul fascist. |
| 13 septembrie | — 125 de ani de la lupta din Dealul Spirii dintre pompierii români și trupele turcești venite să înfrîngă revoluția. |
| 25 octombrie | — Ziua Forțelor Armate ale Republicii Socialiste România. |
| 7 noiembrie 1917 | — Victoria Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. |
| 19 noiembrie | — 5 ani de la constituirea Consiliului Național al Frontului Unității Socialiste. |
| 28 noiembrie 1820 | — S-a născut Frederic Engels |
| 1 decembrie 1918 | — Unirea Transilvaniei cu România. |
| 30 decembrie 1947 | — Abolirea monarhiei și proclamarea Republicii Populare Române. La 21 august 1965, țara noastră a devenit Republica Socialistă România. |

FILMUL
IERI,
azi,
mîine

arheologie

(Însemnări despre munca

*Aristide
Demetriad
într-un film
făcut în 1913*

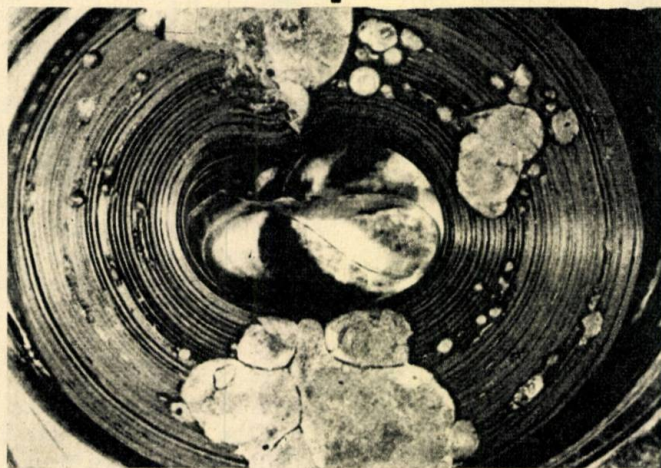
*Groenlanda
filmată în 1927
de un savant
român*

*Un documentar
despre Eminescu
realizat
în 1914*

*Un film
cu Asta Nielsen
descoperit
la Gherla*

L-am cunoscut pe F. cînd nici nu mă gîndeam că am să lucrez într-o arhivă de filme. Se străduia să facă dintr-un fort muced, dezafectat încă de la primul război mondial, o arhivă de filme, și dintr-un maldăr de cutii metalice în care se aflau role de film neidentificate, negrijite, amestecate parcă într-adins, o colecție de filme. Lucra cu îndirjire, convingea în toate părțile și pe toată lumea de însemnătatea muncii care trebuie depusă aci și, curios (sau firesc), obținea sprijinul și simpatia tuturor. Muncea fără cruțare, transferînd pasiunea sa de vechi «microbist» cinematografic, spectator de cinema cum n-am mai întîlnit, căruia nu-i scăpa nici un film din tot ce se prezenta pe ecranele orașului, într-o activitate de arhivist cinematografic. L-am ajutat atunci, împreună cu cîțiva colegi de studenție la «descurcarea» filmelor de lung metraj, multe, puține, cite mai rămăseseră atunci cînd abia se înfiripa «Arhiva Națională de Filme».

După cîțiva ani, ne-am reîntîlnit, de data aceasta lucrăm împreună la Arhivă. Mi-a povestit abia acum în ce fel a reușit să facă lumină în materialul amorf de la care plecase, cum a reconstituit din multe copii incomplete filme întregi, cum a depistat printre zecile de filme neidentificate, capodopere și, mai ales, cum a reușit să dobîndească încrederea în Arhivă din partea celor care mai dețineau filme și care au început să le aducă aci. Am aflat cum s-a constituit astfel, prin efort perseverent, o



(peliculă degradată): «Atacată de microorganisme și umezeală, suferind de căldură și de frig, pelicula îmbătrînește. Alături de demodarea filmului, această îmbătrînire fizică, care merge pînă la autodescompunere, amenință filmele de altădată, uitate prin poduri, prin colțurile magaziiilor, prin beciuri. Ce va mai putea salva Arhiva cînd filmul acesta va ajunge pe mîna specialiștilor?»

*Nu poți aștepta liniștit
să pice marea surpriză.
Filmele de arhivă
trebuie căutate
cu perseverență și fler de detectiv*

colecție care la acea dată cuprindea deja cîteva dintre cele mai importante filme pentru istoria cinematografului în România, cum a fost găsită prima producție cinematografică românească de lung metraj, «Războiul Independenței» (după cincizeci de ani de sechestru în beciurile tribunalului), cum au fost salvate documente nepretui-

te despre participarea României la primul război mondial, și alte și alte materiale. Acum am înțeles mai bine că munca de arhivă impune pasiune de colecționar, investigație constantă, susținută, făcută cu fler și cu talent, pentru a găsi și a dobîndi în colecțiile proprii operele care îți lipsesc, filmele de valoare și de interes, o pa-

cinematografică

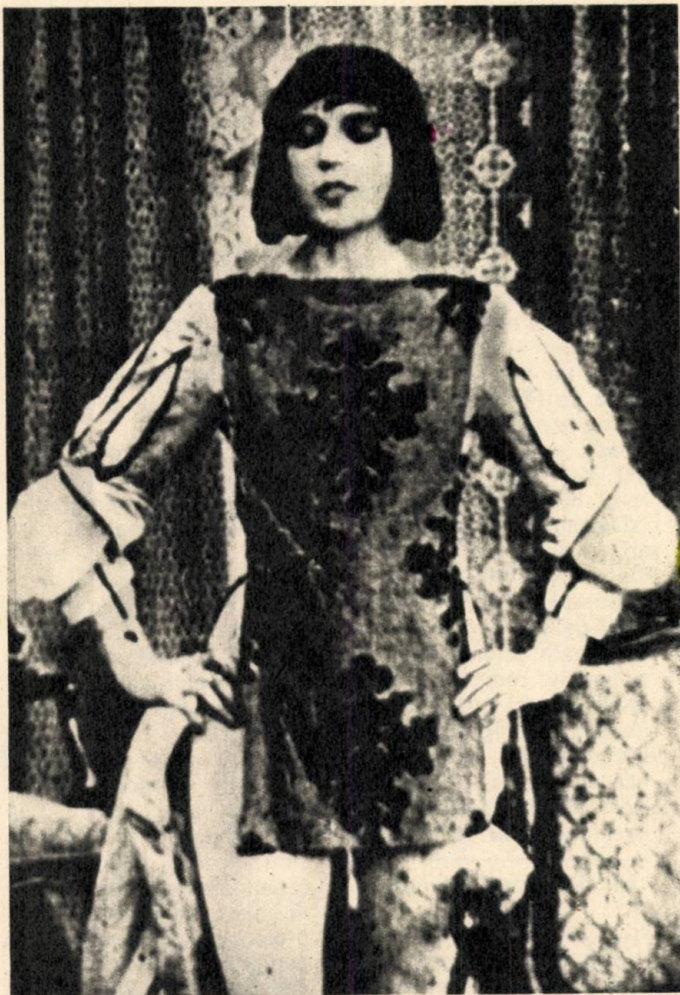
la o arhivă de filme)

siune dezinteresată care aduce doar răsplata reușitei «în sine» și posibilitatea de a prezenta și altora. «como-rile» dobândite în colecție. Este genul de activitate pe care toți marii arhiviști cinematografici, cei care au condus marile arhive din lume, l-au ilustrat. Genul de activitate care m-a pasionat și m-a atras la arhiva de filme, genul de activitate în numele căruia merită disprețuită rutina de mărunț — cadastru arhivăresc care, din păcate, nu numai în ochii neavizați ai celor din afara profesiei, ci uneori chiar în practica de zi cu zi a unor arhivari neta-lentați, este asimilată cu «arhivistica» cinematografică.

Un film românesc în 1913

Un telefon primit la Arhivă din partea unui octogenar, mă invită acasă pentru a-mi comunica informații («pre-tioase», subliniază interlocu-torul) privind un film românesc. Din discuția purtată la locuința celui care-mi telefo-nase, aflu că în urmă cu mai bine de jumătate de secol, în 1913, aflându-se la Slănic, a întâlnit-o pe cunoscuta actri-ță pe atunci la începutul unei strălucite cariere, Marioara Voiculescu. Aceasta era în-sotită de doi operatori fran-cezi care, concediați de Leon Popescu, se aflau într-o je-nantă situație financiară. Știindu-l cu ceva «bani», ac-trița i-a propus să-i crediteze pe cei doi francezi pentru a realiza un film, urmînd ca după terminarea și lansarea pe piață a acestuia să i se re-turneze suma. Așa s-a năs-

cut filmul «Otelul răzbună». După lichidarea socotelilor cu debitorii săi, producătorul ocazional a primit o copie a filmului pe care, ne mărturi-sea, a păstrat-o la conacul său de lângă București, re-văzînd-o cu plăcere, pînă du-pă al doilea război mondial. Acum, ne atrăgea atenția că undeva, în acea casă în care nu mai fusese de aproape douăzeci de ani, s-ar putea să mai existe vreo urmă a filmului. Șansele erau desi-gur minime, trecuseră atîția ani, casa trecuse prin atîtea mîini, și totuși nu merita oare orice efort dobîndirea singurului film din produc-ția românească a anului 1913, despre păstrarea căruia a-flam acum? Fără îndoială! Din descrierile «producăto-rului» știm că în fosta sa ca-să de la țară se află sediul u-nei gospodării de stat. M-am deplasat în comuna B, și am explicat celor de la Gospo-dărie ce căutam, le-am expli-cat ce importanță prezintă găsirea acestui film. Cred că i-am convins, pentru că aju-torul lor a fost neprecupețit și, cum voi arăta mai jos, și rezultatele nesperate. Sigur, casa fusese de cîteva ori in-ventariată, lucrurile din ea dispersate și, în orice caz, nici un gospodăr grijiului n-ar fi lăsat în pod un material inflamabil cum este pelicula. Mi-au arătat totuși casa din beci pînă în pod și am căutat din nou împreună. Apoi, am început să mergem în sat, pentru a-i găsi pe cei doi care participaseră la actul exproprierii, și care ne-ar fi putut da ceva relații, pe oa-menii care lucraseră cîndva la conac. Și așa, din aproape



Într-un pachet de filme vechi, ajunse prin grija unui muzeo-graf pasionat în micul muzeu al orașului Gherla, se află și un film cu Asta Nielsen, un film pe care nici o cinematecă din lume nu-l posedă. E «Cad măștile», unul dintre primele filme rea-lizate de marea actriță în anul 1913, în Germania.

în aproape, căutându-i în sat, am ajuns la unul dintre cei care păziseră bunurile expriate de la fostul proprietar. Acesta ne-a relatat cum, din grămada de lucruri considerate fără valoare, și aruncate pe foc, a oprit și a luat acasă cu ani în urmă, o cutie conținând o rolă de film. Se întreba însă dacă a mai rămas ceva din ea, pentru că acasă, copiii descoperind un joc amuzant — cit de spectaculos arde filmul! — erau gata să dea foc casei. Atunci, supărat, aruncase undeva, într-o magazie, restul de film, scăpat și de la distrugere și de la joaca copiilor. Aci, aproape transformat într-un bulgăre pămîntos, am găsit ultimele resturi din filmul «Oțelul răzbună». Am luat prețiosul vestigiul și l-am predat laboratorului care a reușit, după îndelungat și minuțios efort, să salveze 24 de metri — 3 scene de film — de un neprețuit interes. Dacă pe Romald Bulfinschi memoria peliculei îl mai păstrează, e adevărat, cu zece ani mai târziu, interpretînd rolul titular din «Manase», (și acesta un film dobîndit de arhivă de la realizatorul lui care l-a păstrat cu sfințenie patruzeci de ani) imaginea lui Aristide Demetriade, acest mare actor al teatrului și filmului românesc, o deținem uneori grație acestui document, singurul vestigiul din producția cinematografică a unui an în care în România s-au realizat cinci-șprezece filme de ficțiune.

Un document al anului 1930

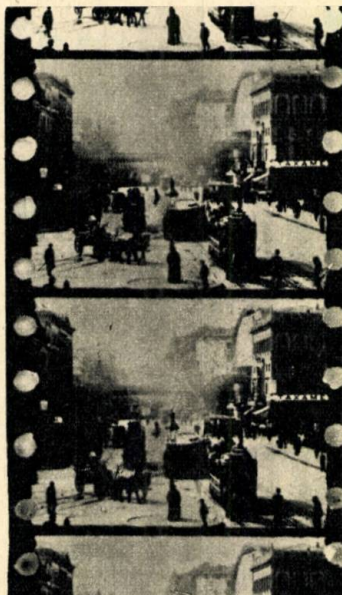
Sînt fericite împrejurările în care ești solicitat să vezi un film, în care ți se oferă un film despre care deținătorul lui știe destule lucruri și este dispus să ți-l predea, o dată cu toate informațiile pe care le deține. De foarte multe ori însă, filmele care ți se prezintă poartă cu ele și semnul de întrebare asupra conținutului lor. Poate fi printre ele marfă de serie, pot fi filme degradate din cauza proastei depozitări sau a uzurii

excesive, dar pot fi și materiale de valoare mare. Față de toate solicitările, ești obligat să funcționezi cu aceeași solitudine, cu aceeași interes, cu aceeași exigență științifică pentru a clarifica pînă la capăt problema arhivistică și istorică pe care o ridică fiecare film. Comitetul sindicatului de la o fabrică de pielărie și încălțăminte bucureșteană ne-a adus odată negativul unui film preluat o dată cu naționalizarea din seiful fostului director. Nimeni nu știa ce conține, dar se bănuia că este un film despre fabrică. Păstrat în excelente condiții, negativul dezvoltat se dovedea a fi unul dintre cele mai interesante documente ale anilor '30 despre munca în vechea industrie românească, și vai, cît am regretat că el nu a fost cunoscut în momentul în care reportajul lui Bogza despre tăbăcării l-a îndemnat pe un regizor să facă un film documentar.

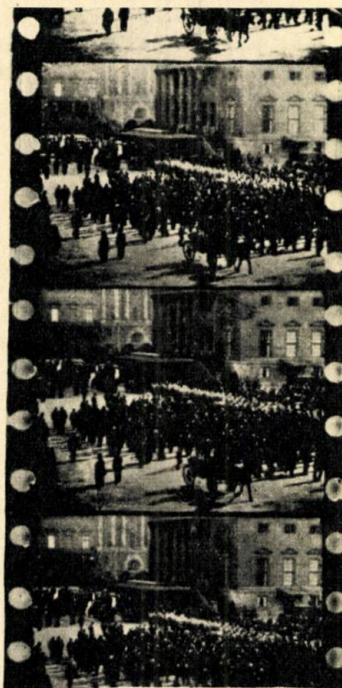
De la Institutul de geografie, am primit fără prea multe informații suplimentare, un documentar despre Groenlanda. Investigațiile suplimentare ne-au dezvăluit că este vorba de filmările unui savant român — C. Dumbrovă — în cursul expedițiilor sale din anii 1927—1928 pe țărmurile insulei din Oceanul Arctic.

Lată și un alt caz care a presupus un efort mai amplu: Arhiva achiziționase un film intitulat «Pe locurile în care au trăit Eminescu și Creangă». Cel care-l vînduse nu știa decît că tatăl său îl proiectase, ca ilustrare la conferințe publice, pe la începutul deceniului al treilea. Din cu totul altă sursă, Arhiva achiziționase un afiș de film; un afiș din anul 1914 care anunța filmul «Eminescu, Veronica, Creangă». Ne-am pus problema dacă nu cumva avem de-a face cu unul și același film. Filmul din arhivă fusese studiat de cercetătorii de la Biblioteca Academiei; descris plan cu plan de aceștia, nu cuprîndea nici o dată explicită. Ea trebuia

dedusă — și a fost dedusă — din examinarea prin comparație a iconografiei eminesciene clasice, cu datele existente în film, în primul rînd cu prezența în imaginile filmului a vechiului conac de la Ipotești. Din aproape, în aproape, s-a stabilit că filmul deținut de arhivă este unul dintre primele documentare



Documentul cinematografic, cea mai vie oglindă a secolului nostru, «aur» pentru arhivistul pasionat.



de lung metraj realizat în țara noastră, film care în ianuarie 1915 era prezentat la «Ateneu», filmul pe care afișul luxos deținut de arhivă îl lansa.

Un western realizat înainte de 1910

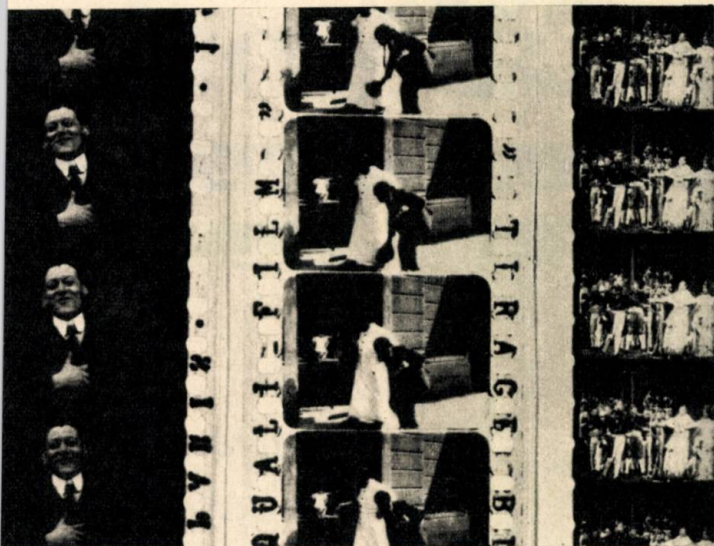
Nu poți însă aștepta liniștit în arhivă solicitările să te năpădească. Sînt oameni care au uitat că în pod sau în beci, sau aruncat într-un dulap, au un film pe care nu-l folosesc, sînt alții care îl țin zăvorît fără a-și da seama de pericolul pe care-l reprezintă pelicula flamabilă, de avantajele pe care le-ar avea transpunîndu-i pe o copie neinflamabilă (în cazul în care sînt legați sentimental de film), fără să-și dea seama că singura modalitate de a-l valorifica este de a-l oferi spre achiziție arhivei. Sînt alții care se tem că un document cinematografic păstrat, sau ajuns la ei cu zeci de ani în urmă pe căi nu tocmai licite, ar putea să-i bage în vreun bucluc. Sînt alții care nu știu de existența unei arhive de filme, sau care, în diverse colțuri de țară, le vine peste mîină să se adreseze Arhivei. De aceea obligația unei arhive de filme este de a-și manifesta prezența activă pe întreg teritoriul.

Într-un orășel de pe malul Dunării, printre cîteva filme neinteresante pe care un bătrîn fotograf ne-a oferit să le vedem, am găsit un excepțional «western» primitiv realizat probabil înainte de 1910, care, pe parcursul a numai 100 de metri, sintetiza toate datele specifice genului.

În alt oraș transilvănean, în colecția unui muzeu, am depistat vechi filme pentru kinetoscop produse de Edison la începutul secolului.

Într-un orășel bucovinean, o actualitate românească din anii '30...

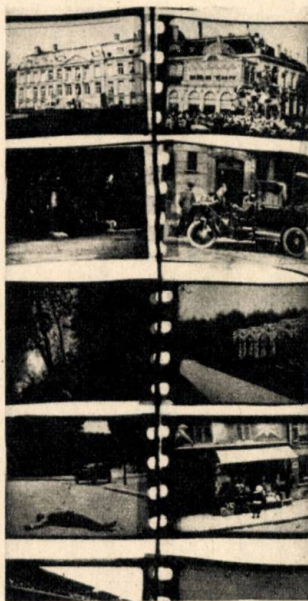
În capitala Moldovei, o altă copie a filmului «Eminescu, Veronica, Creangă», de data această completată cu un montaj din filmele străine primitive, montaj care încerca să illustreze poeziile lui



De-a lungul istoriei sale, cinematograful a utilizat aparate și pelicule diferite de cele standardizate de azi. Identificarea filmelor începe de la examinarea peliculei, a inscripțiilor înscrise pe ea, a formatelor, pentru a putea stabili data realizării și originea unui film căruia adesea îi lipsește și genericul.



Hamletul de altădată, Aristide Demetriad, protagonistul filmului «Războiul Independenței», de data aceasta interpret al unui film modern, «Oțelul răzbună», realizat în 1913. Fotografia reflectă și ea vicisitudinile prin care a trecut copia acestui film, din care au putut fi salvați numai cîțiva zeci de metri.



Digestul nu este practicat numai în domeniul cărții. O curioasă colecție de filme concentrate (cîteva fotograme din fiecare plan, ordonate meticuloasă în suita acțiunii, aranjate pe teme) a fost achiziționată de Arhiva din București. Printre ele, probele de mare importanță pentru Istoria Cinematografului în România, confirmînd realizarea în anul 1931 a filmului «Fum».

Eminescu... Problema este însă și aci de a urmări foarte activ și prompt toate sursele de informație.

O știre publicată la rubrica de «fapte diverse» a unui cotidian din Capitală anunța existența într-un orașel de lângă Cluj a unor filme «Lumière». Pe urma acestei știri, mai întîi pentru a descifra sursa, apoi pentru a ajunge la deținătorul acestor filme, ni s-a confirmat că dubiul pe care-l aveam încă la lectura știrii cu titlul senzațional era întemeiat. Nu, nu aveam de-aface cu filme «Lumière», dar în tuburile de metal în care erau aruncate filmele aflate într-un înaintat stadiu de degradare, se aflau (așa cum aveau s-o dovedească minutuoasele operații de restaurare și apoi de identificare, corespondența purtată cu colegi de peste hotare) unul dintre filmele remarcabile ale Astei Nielsen — «Cad măștile» — precum și alte cîteva filme primitive germane și franceze. La nici o lună de la primirea acestor filme de către Arhivă, micul orașel a fost devastat de inundații.

Aceleași inundații au făcut să fie scoase la iveală, în

alt oraș din Transilvania, un film-document realizat la începutul deceniului al treilea, la București, «un document de familie», dar cu interes mai larg pentru felul cum prezintă viața orașului; (pe care abia în fața pericolului de a-l vedea distrus de ape, proprietarul s-a decis să-l încredințeze arhivei).

Munca aceasta de depistare a filmelor pierdute, de reconstituire a patrimoniului cinematografic — nu trebuie să uităm că aproape 80% din filmele produse în lume în cei 75 de ani de cinema s-au pierdut — este o muncă migăloasă, dar pasionantă. Filmele trebuie găsite, readuse într-o condiție tehnică care să oprească degradarea și autodegradarea la care este supusă pelicula, trebuie apoi identificate, date, aduse în condiția de a fi proiectate în fața spectatorului de azi. Dar fără această muncă, adesea anonimă, a arhivistului cinematografic, imaginea pe care o avem despre arta cinematografului și despre istoria ei ar fi incompletă, lăsată la latitudinea unor aprecieri făcute de contemporanii premierelor, o apreciere care nu

verifică durată adevărată a filmelor, cea care o indică doar examenul repetat, în timp, prin vizionare.

Nu este inutil

Îi aud și acum ca și cu ani în urmă pe scepticii care repetă că este inutilă în prezent investigația în căutarea filmelor pierdute, că singurele modalități de îmbogățire a colecțiilor unei arhive rămîn schimburile și depozitul legal. Nu pot să cred acest lucru. Sint convins că, mai devreme sau mai tîrziu, vom găsi o copie completă a «Războiului Independenței» și filmele realizate la Cluj în anii 1913—1918 (peste treizeci!). Sint convins că numeroase documente cinematografice realizate în România vor fi găsite dispersate pe la diversiilor lor deținători, și că o investigație amănunțită în colecțiile unor muzee, o mai atentă cercetare a colecțiilor de filme pe format redus (formate pe care s-au transpus numeroase filme importante, astăzi pierdute) ne va aduce în viitor noi surprize.

B.T. RÎPEANU



*Cîți
dintre noi,
cei care
am
aplaudat
„Moara
cu noroc“,
am știut
că
regizorul
Victor Iliu
este una
și aceeași
persoană
cu
plasticianul
și
publicistul
Victor Iliu?*

prin ASIA



Victor Iliu: autoportret.

8 noiembrie 1956

ABADAN

Prima escală în Asia. Până acolo: munti și câmpii deșertice. Marea cu țărmul sărat. Aeroport: cărămizi prost tencuite.

Miros rînced de capră. Murdărie. Soba, ca un dulap de metal cu uși stricate.

Bate vîntul ridicînd nisipul. O fugă despletită de trandafiri roșii. Arbuști cu flori galbene.

Hamali în șalvari...

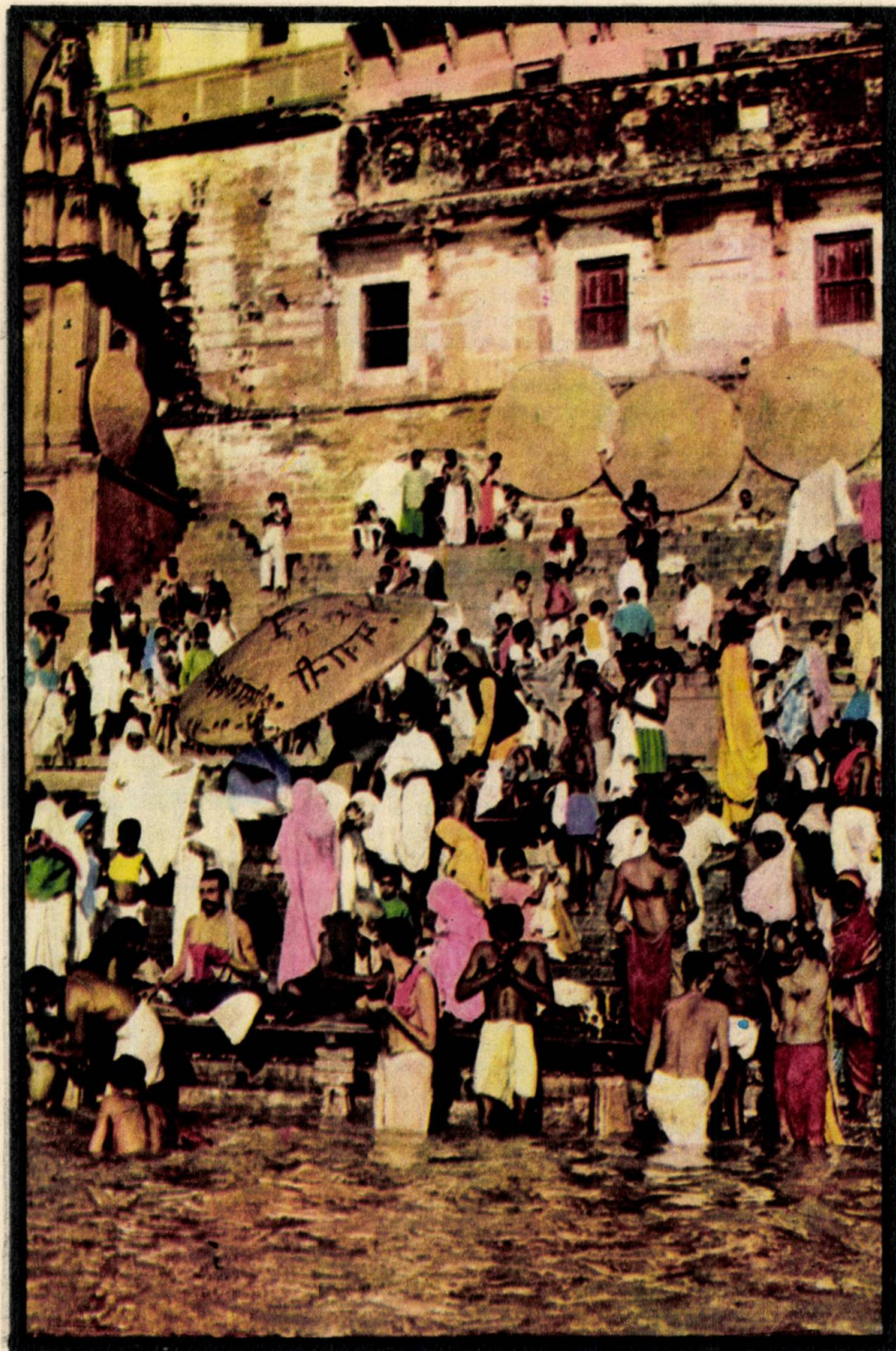
Un cimitir de mașini (din război?)

Și aici ne-am întîlnit cu echipa maghiară de la Olimpiadă.

Gunoii se adună într-un butoi de benzină gol. Deși hîrțiile au trecut de gura lui, nu-l deșartă nimeni. Vîntul ia hîrțiile...

La Coca-Cola îi spun Cocola.

Ciinii rătăcesc pe aeroport.



Gangele, o imensă baie comună

La intrare, micul bazar o-bişnuit cu obiecte — făcute în-India. Marame de mătase cu fir cu o lucrătură splendidă, obiecte de fildeş, cu-ţite în teci de lemn încrustat, unele jumelate.

Vinzătorul parcă-i deşirât, cu încheieturile cartilagi-noase, îşi scarpină imper-turbabil braţul păros al mii-nii drepte.

Barmanul are un grad mai mare decît oberul: peste pin-za roşie de pe turban are o pa-nglică de 2 cm de fir.

BANGKOK

Căldură umedă, înăbuşi-toare, de la aeroport. Mă sim-ţeam prizonierul unei situaţii intolerabile, imposibile, fără scăpare.

Aşteptarea... Thailandeza care a găsit adresa hote-lului la... poliţie. Drumul cu autobuzul. Cîmpurile cu orez Verdeaţa vie, triumfală, u-me-dă... Bivoli, vaci cu cocoaşă. Casele pe apă, locuinţe la-custre. Vase mari de lut.

Copii care se spală în apa stagnantă. Barca cu fundul plat alunecînd prin şanţul cu lotuşi.

Prăvălii, prăvălii...

Toată lumea vinde, fiecare casă e o prăvălie.

Toată ziua se mîncă.

Varietatea infinită a mîn-cărurilor...

Fructe, peşti zburători us-caţi, crevete, sucuri, bom-boane, fructe glasate...

Prăvăliile sînt totodată vi-trine, bazar, locuinţă (o parte din viaţa de toate zilele se petrece aici, în vîzul tuturor: copiii se joacă, familia mî-nîncă, uneori se doarme...) şi scenă de teatru prin ur-mare.

O mare febrilitate a cu-prins oraşul. Mirosul: se pre-gătesc încontinuu mîncă-ruri (cu ulei de sesam, ba-nane prăjite, pîine cu unt pră-jită).

Pudoarea şi surîsul.

Bătrînele cu gura roşie din cauza mestecatului unei plante (!)

Nu există decît cu inime excepţii, cerşetori.

Santitham Hall — Sala Păcii.

Stewardesa din avionul Kathay, cu care am plecat din Bangkok, o frumoasă asia-tică, e ... portugheză şi o cheamă Marina.. Dar nu su-ride niciodată...

În avion sînt şi cîteva japo-neze, cu un copil, trei bă-trîne cu picioarele mici ca de copil. Una mai tînără, grasă, cu ochelari, are picioarele normale.

De la Bangkok am plecat cu două ore mai tîrziu. O re-paraţie la motor. (A trebuit să ne întoarcem în restau-rant unde am mîncat banane, grapefruit uriaş, sandwich-uri şi am băut bere pe so-coteala companiei aeriene...)

Aviatorii sînt englezi sau americani. Avionul e por-tughez: pe uşa toaletei scrie: Men, Cabaleros!!!

RANGOON

Am sosit la ora 18. Sè construieşte o mare şi mo-dernă aerogară.

Am fost conduşi în clă-direa veche. Înghesuială. căldură, parapete, mese, po-liţie, vamă, medic, funcţio-nari, hamali desculţi, pasa-geri asiatici şi japonezii din avion aşteptaţi pe «peron» de o ceată gălăgioasă de alţi japonezi: femei, copii...

Formalităţi lungi, amă-nunţite, diverse...

De la început m-a izbit o incomensurabilă diferenţă între Thailanda şi Burma.

Aici totul e parcă trist, moale, încîlcit, nedumerit. O neîncredere te întîmpină sau o indiferenţă birocratică o-rientală...

Care să fie cauza? Țările astea sînt vecine, au aceeaşi bogăţie: orezul şi lemnul de tec, religia dominantă e tot budismul...

După peregrinări de la o masă la alta, de la un formu-lar la altul, după ce am des-cîlcit bagajele, mi s-a spus că maşina companiei mai

întîrzie... ne-am dus în «res-taurantul» rezervat...

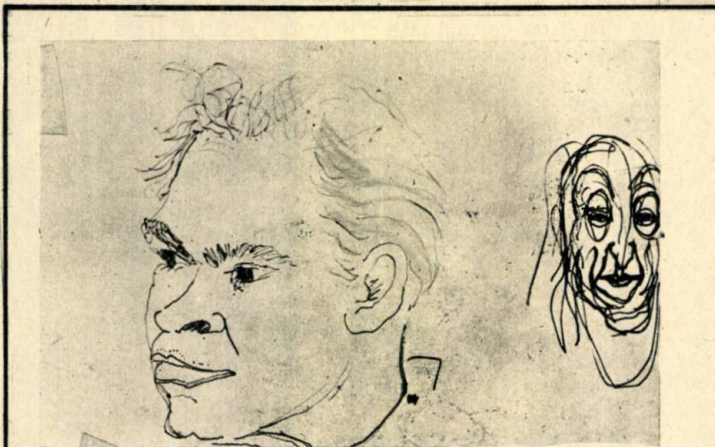
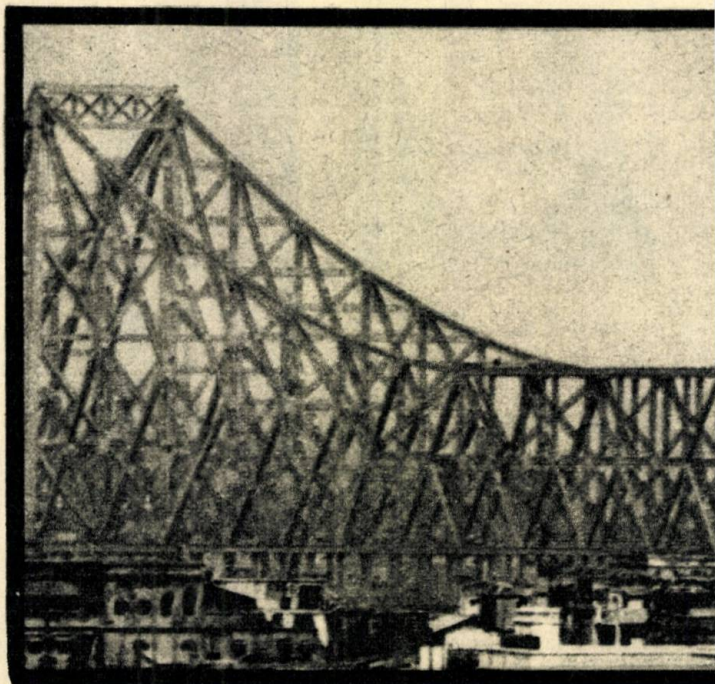
Mese cu feţe «albe» mur-dare. Mobilier vechi, descle-iat. O vitrină eteroclită... La o masă cîteva indiene, cu copii mulţi de toate vîrstele, îmbră-caţi de sărbătoare, cu biju-terii de tot felul din aurul acela galben roşcat, specific.

Copiii cei mai mici se ju-cau alergînd printre mese şi scaune cu aceleaşi gesturi şi ţipete ca şi copiii noştri.

Mai tîrziu vine societatea şi-şi pune stigmatul canoa-

nelor, superstiţiilor, reguli-lor, obiceiurilor, religiei, ilu-ziilor... Uriaşă-i această for-ţă coercitivă... Ce grădinar maestru şi intolerant...

La o altă masă o birmană tînără cu soţul şi o fetiţă dră-guţă, vioaie... Femeia privea din cînd în cînd la noi, la mine, cu o sfîşietoare nostalgie sau melancolie... Privirea ei parcă voia să vorbească ceva sau să ceară... Un răs-puns, o promisiune... Ni-mic ambiguu, nimic venal; altceva; o chestie de viaţă



Văzuţi de Victor Iliu: Liviu Ciulei

și de moarte! Nu știu bine ce...

Am plecat. Un drum lung, asfaltat, mult mai larg ca cel din Bangkok. — Case mari, în stil european, colonial. Terenuri de tenis luminate. Hotelul STRAND, cosmopolit. Parterul mare, tavane înalte. Alte formalități...

Camere la anexă. Cu ventilator, cabină de duș în cameră (cu perdea de nylon), toaleta cu ușa în cameră, chiuveta în cameră... nici un scaun cu spetează... E cel mai elegant și «modern» ho-

tel de aici. Prețurile sînt mai mari ca la Bangkok.

La ora 21, circulație foarte redusă. Foarte puțini oameni pe stradă. Nu există ricșe, ci un fel de biciclete cu ataș.

Prăvăliile ca și la Bangkok, dar lipsite de culoarea, varietatea, exuberanța strălucirii, animația acelora.

O impresie penibilă, apăsătoare de dezastru lent, iremediabil... Ceva parcă moare definitiv, ceva care a avut o glorie mare, o strălucire impunătoare, o ordine și o vi-

talitate...

Ceva parcă a plecat și orașul a rămas pustiu, pustiit, obosit, dezordonat... Pe străzile largi, bine asfaltate, făcute pentru multe mașini, e întuneric și pustiu.

La un colț viran pe trotuar stau pe jos, în cerc, niște bărbați, în semiobscuritate și vorbesc. Parcă țin o ședință... Toți oamenii așteaptă un miracol...

La lumină, sub porticurile imense ale unei clădiri pe a

cărei intrare scrie Custom House, se izbesc și cad cu zgomot sec de elitre, niște uriașe insecte. Un tînăr le adună într-o cutie de tablă. L-am întrebat ce face cu ele. Ne răspunde cu gestul mîinii care duce bucatele la gură. Insectele se numesc Pugo...

O, minunată, surizătoare, luminoasă Thailandă! N-am să uit niciodată frumusețea tainică, discretă, pudică a fetelor tale, sveltețea bărbaților, seninătatea bătrînilor, curățenia parcă rituală a oamenilor, albul imaculat al cămășilor și bluzelor...

...Cu toate că bălțile, șanțurile cu apă miros a mlaștină stătută, cu toate că mîncărurile, care se gătesc în miile de tigăi, oale, crătiți, în prăvălii, în restaurante, pe trotuar, împînzesc orașul cu un miros de ulei prăjit...

Surîsul fetei de la Erawan, cu rezonanțe prelungite într-un timp infinit, interiorizat și fulgurant ca o introspecție reflectată în inima mea...

Și cită afecțiune sinceră, directă. la chelnerii îmbrăcați în alb și la fetele de serviciu cu rochii verzi și șorțuri albe...

Rîsul care izbucnea în cascade ușoare... ca un ropot de aripi al unui cîrd de porumbel...

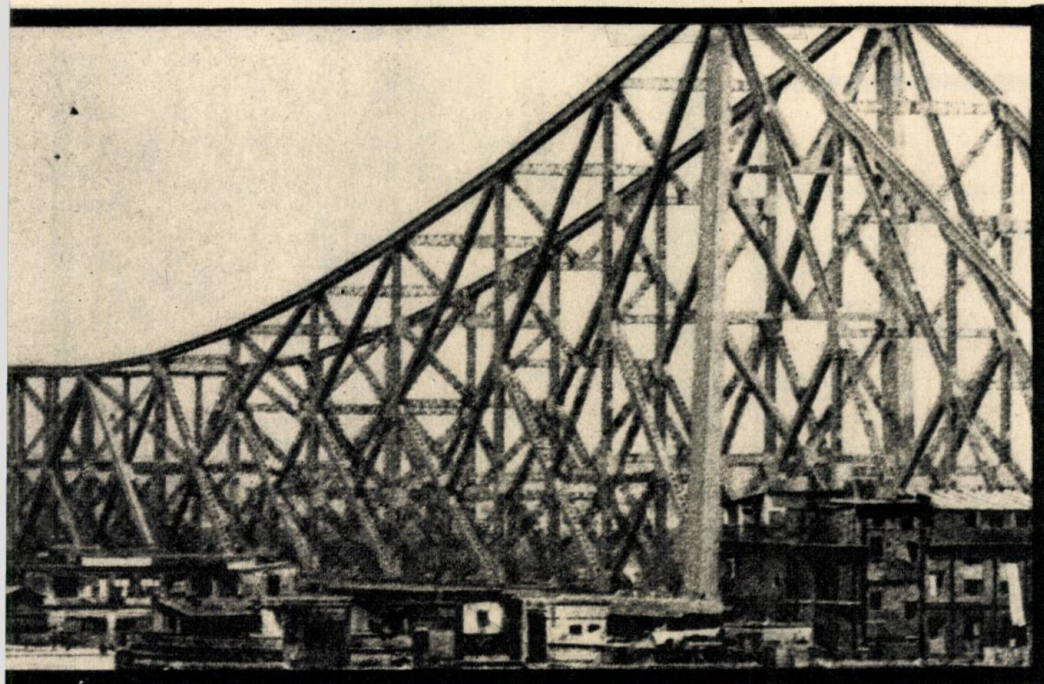
Să nu spună nimeni că toate astea sînt melancolii și romantism mărunț.

După agitația plină de febrilitate a Bangkok-ului, oboseala și tristețea Rangoon-ului...

În restaurantul lui STRAND-HOTEL servesc chelneri pakistanezi cu fesuri mari negre, îmbrăcați în costum alb (național, se vede). O urmare a moravurilor coloniale, persistența sentimentului de superioritate a rasei albe și, corelativ, celălalt sentiment!

Pagodele luminate teatral. Cei trei Budha albi tronînd în vitrinele lor de sticlă. Pagoda nouă din 1950.

Prăvăliile, tot atîtea scene de teatru...



Calcutta secolului XX



Ștefan Ciobotărașu



Iulian Mihu



Colea Răutu

CALCUTTA

Altă atmosferă. Aici simtem în Commonwealth...

Formalitățile de intrare curate, expeditiv, simplificate, cu toate că autoadministrarea e încă experimentală. Un principiu de ordine rațională există. În Burma e un soi de haos primordial...

Hotelul Grand își merită numele. Spațios, aerisit, elegant, curat. Se simte că totul

funcționează în virtutea unei deprinderi solide.

Grădina-bar «Șeherezada» e decorată ingenios. Cu un fel de fresce moderniste, «lampioni», orchestra «Los latinos» cu un diseur sud-american, poliglot...

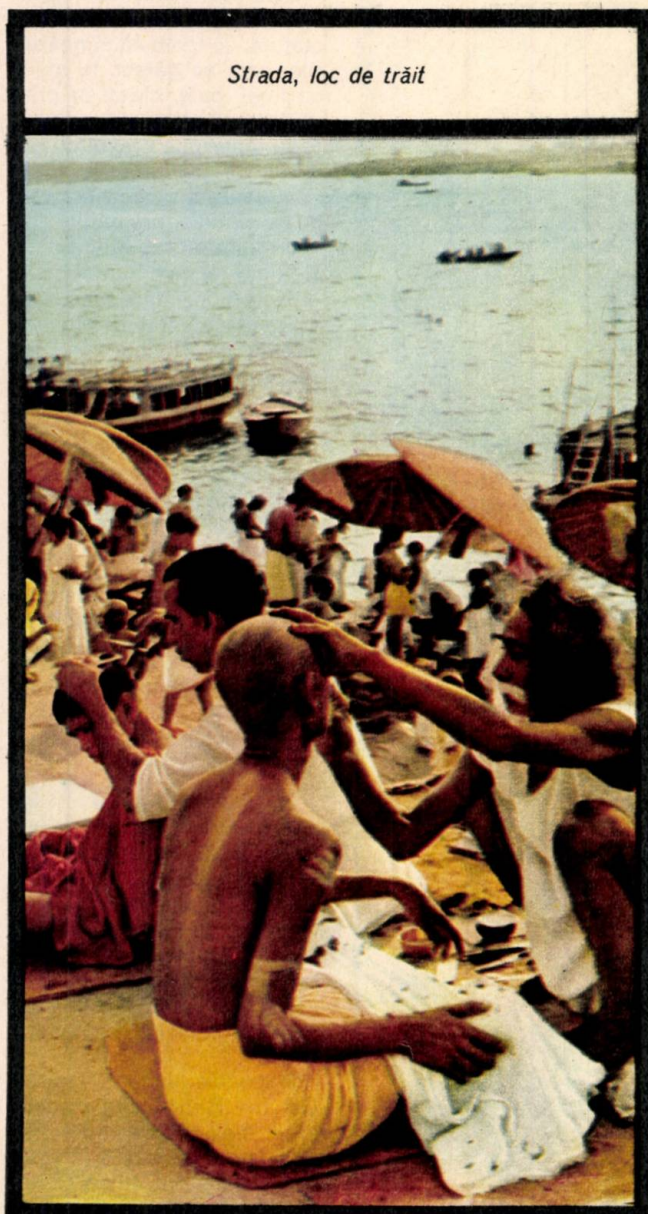
S-a dansat french-cancan (două englezoaice) apoi dans și marionete, mînuite în fața publicului.

Bere din München și englezească.

80% indieni pe parchetul de dans.

Indiene de o mare, ciu-

Strada, loc de trăit



Pudoarea și surîsul

dată frumusețe.

Demnitate. Costume moderne și naționale la femei.

Aici mi s-a terminat din păcate filmul din aparat. Niciodată n-am suferit atât!

Calcutta imensă, haotică, plină de milioane de oameni. Noaptea, trotuarele, pragurile prăvăliilor, adînciturile vitrinelor sînt pline de oameni, care dorm pe jos înveliți în pînza cu care ziua se «îmbracă»...

Frizerii tund, rad, pe stradă...

Pe malul uriașului Gange, iarăși oameni nenumărați care se spală: femei, bărbați, copii...

Crematoriul: în stînga un rug care mai fumega din cîți-

va tăciuni, în dreapta un rug pe care se făceau ultimele pregătiri pentru arderea unei femei încă neîntepenite. Spargerea cu un lemn a brățărilor, dezbrăcarea (i-au ridicat mai întîi trunchiul cu ochi întredeschși, gura deschisă, apoi picioarele de s-a văzut sexul trist, singuratic, neverosimil de mare...)

A rămas într-o cămașă cenușie de pînă. I-au turnat apoi pe frunte, pe ochi, pe gură un praf roșu...

Dincolo, se pregătea un nou rug...

Se ard pe zi o sută de cadavre... Cenușa se aruncă în Gange.

N-am stat. Ceilalți s-au grăbit să plece...

Am vizitat grădina botanică, imensă cu copacul multi-secular care-și trimite de jur împrejur coloane nenumărate ca un templu fantastic, vegetal...

Drumul la dus și la întors prin stradela îngustă, printre casele de pământ uluitoare de mizerie, cu meseriași, negustori, copii, bivoli... (ghidul neoficial, fost negustor inteligent: «vă arăt și lucruri pe care ghizii oficiali le ascund»).

Dacă n-ar fi efortul conștient și rațional al civilizației umane, care ridică diguri, valul imens al mizeriei ar invada totul cu o irezistibilă deteriorare...

Și totuși suverana mizerie asiatică nu-i sordidă, nici delicventă... Față de proporțiile ei telurice, cerșetoria e infimizezimală, iar furtul extrem de rar...

Strada: vaci, soare, oameni culcați pe trotuar învelți cu pînză, copii cerșetori, ricșe, taxiuri cu însemnul pe caroserie (luminos), «proxeneți»...

Portul, cu năvala de vîslași (am făcut fotografii).

Apoi menajeria, grădina zoologică, maimuțele, felinele, zebra, lupul european, corbi fără număr.

Abia aici mi-am dat seama că am înțeles, sau pot îndrăzni să spun că am înțeles, surîsul lui Budha (pe chipul nenumăratelor statui de toate mărimile, formele, culorile, materialele). Chiar cînd doarme, chiar cînd «moare», surîsul rămîne etern, imuabil, suveran, transparent ca bolta cerului și plin de o enigmatică profunzime ca și aceasta, simplu și complex, fix dar totuși mobil, ca oglinda unui lac într-o zi luminoasă de vară...

E un surîs interior (o abstragere și o integrare în lume...) dar care e făcut sensibil sau inteligibil pe chipul plastic al statuiilor: scepticism și comiserățione, un veșnic adio adresat oamenilor și lumii sensibile, o prefigurare a morții, eternizarea momentului de su-

premă grație, între ființă și neființă.

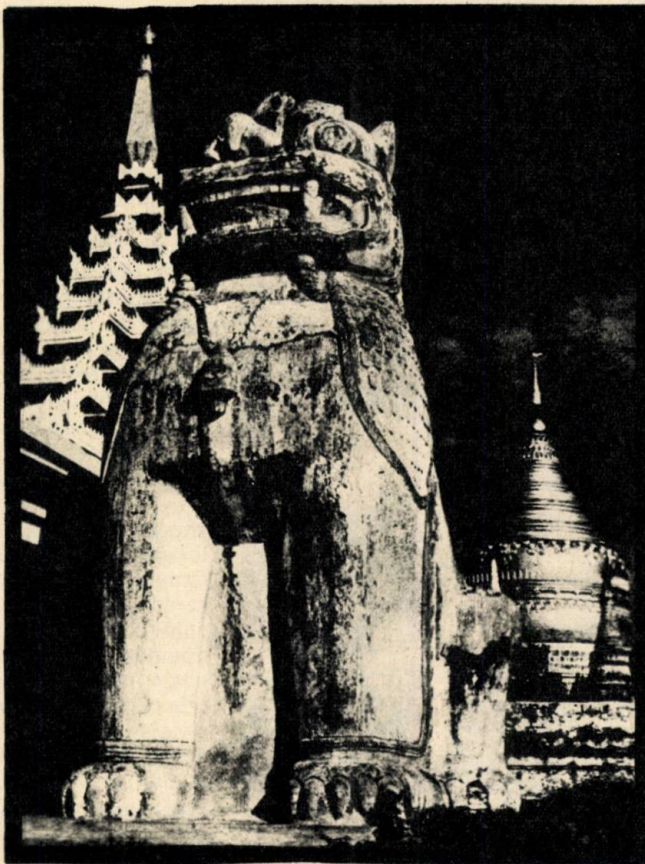
Pendulare între cele două abise. În drumul dramatic

spre Agra m-am trezit zîmbind: o pace și o afirmare nelimitate, confundare în marele mister al neființei sau



Calcutta ghizilor neoficiali...

Rangoon: urmele unei mari străluciri



al eternei mișcări... Ce știu eu!...

27 noiembrie 1956

KARACI

14,30 ora Bucureștiului (17,30 ora locală). Am sosit la Karaci.

O diferență incomensurabilă față de Abadan.

În comportarea oamenilor (chiar și a celui de serviciu, în picioarele goale și în costumul larg de pînză, pantalonii și cămașa despicată la margini, pe deasupra) e o eleganță, o fluiditate și o siguranță de mișcare...

Aeroportul curat (nu plutesc pretutindeni hîrtii și gunoaie duse de vînt ca la Abadan). Clădirea solidă, luminoasă, elegantă și sobră. Fotolii de piele roșie, ventilatoare multe în tavan...

Dar aici nu-i deșertul uscat și fierbinte în jur.

Cămile, tricicle cu două locuri pentru pasageri, la fel de bariolate ca la Bangkok (dar mai curate).

Orașul curat, aerisit, străzi largi. Prăvălii pe stradă. Multe femei cu fața acoperită. Oamenii nu sînt atît de curați ca în Thailanda. Nici hotelul nu strălucește... Serviciul mult mai «rece»...

Cei ce ne-au întîmpinat la aeroport.

Hotelul, mirosul de bucatărie pe coridor.

Ventilator, cutia cu aer condiționat.

Masa, filmul cu Ann Baxter...

Vizita la Parlament.

Inscrierea în registru.

Fabrica de mătase.

Portul.

Recepția la Ambasada Sovietică și la Președenția Consiliului de Miniștri.

N.R. : Sîntem siguri că lui Victor Iliu i-ar fi plăcut să refacă acest itinerar azi, după 16 ani. Ochiul atent și experimentat al cineastului, ar fi înregistrat astfel aspecte noi și complexe ale civilizației acestor ținuturi, mărturii vii ale unei existențe integrate în alt ritm istoric.

FILMUL SOCIALIST

*Fiecare
confruntare internațională
aduce
un plus de prestigiu
filmului socialist*

Filmul țărilor socialiste a ocupat în 1972 un loc remarcabil pe afișul lumii. O simplă răsfăire a presei, la capitolul spectacole cinematografice, este suficientă pentru a atesta această realitate. Filmele sovietice, ungare, poloneze, cehe, bulgare, românești sau chinezești au fost prezente de prestigiu.

În marile întâlniri internaționale, la festivaluri, simpozioane sau retro-

CEHOSLOVACIA



Marțai de un război pe care nu l-au dorit («Flori de cîmp»)

S-a făcut cunoscut auditoriului internațional filmul unui tânăr realizator, Elo Havette, film al cărui titlu într-o traducere liberă ar fi «Flori de cîmp».

Autorul s-a format la școala documentarului și a scurtmetrajului, amănunte deosebit de importante pentru modalitatea pe care o abordează pe terenul ficțiunii. Primul său lung-metraj de ficțiune, realizat în 1969, «Serbarea de la Grădina Botanică», s-a bucurat de un deosebit succes.

În filmul de față, acțiunea se petrece îndată după terminarea primului război mondial. De pe urma acestui zguduitoare și sîngeros eveniment, multă lume rămîne marcată atît fizic, cît și moral. În incertitudinea climatului de sfîrșit de război, apar bande de vagabonzi care nu găsesc calea întoarcerii către o viață normală. Cine știe cită durere și cite griji se ascund înapoia chipului nepăsător al acestui muzicant ambulant, un vagabond, Matei. N-are cămin, dar îi lipsește și curajul de a încerca să-și întemeieze unul, de a lua viața de la început.

Matei este un om sensibil și faptul că este o povară a unei societăți în derută îl face să se zbușume, desi nu numai el poartă vina acestei situații. Încearcă să se apropie sufletește de o femeie rămasă văduvă tot din pricina războiului, dar încercarea lui se soldează cu un eșec. Și în fața eșecului, sufletul lui care s-a obișnuit cu peregrinările nomade îl face să pornească iar la drum. Întîlnește un camarad de front și împreună o pornesc prin țară. Cînd, în sfîrșit, într-o bună zi, se satură de aceste peregrinări și se decide să se întoarcă cu un spirit mult mai conciliant la femeia pe care o întîlnise, își dă seama că este prea tîrziu. Se mărtaşe. Ce-i rămîne atunci unui om marcat de război și de incapacitatea lui de a începe o viață nouă?

PE ECRANELE LUMII

spective, numele unor Wajda, Tarkovski, Iancso, Ciuhrai, Bondarciuk, Petrović, Sergiu Nicolaescu, Makk, de pildă, ca să nu pomenim decât pe câțiva, au sunat foarte familiar. Desigur, prezențele la festivaluri sînt poate mai sonore, prilejuiesc mai ample comentarii și totodată incursiuni în cinematografiile unora sau altora dintre țările participante.

În mai 1972, la Cannes,

filmul lui Tarkovski, «Solaris» (Andrei Tarkovski era o cunoștință mai veche a festivalului de la Cannes cu filmul «Rubliov» care primise în 1969 premiul criticii internaționale) a prilejuit în acest an un asemenea moment de reflecție asupra unei cinematografii. Dar el n-a fost singurul film capabil să genereze priviri mai ample asupra unei școli de film. La Veneția, la Sor-

rento, la Londra și New York, opere reprezentative ale școlii sovietice de film au făcut obiectul unor retrospectivă, zile ale filmului sovietic, sau unor dezbateri profesionale în care ele au fost invocate ca argumente artistice, modalități estetice, etc.

Ultima dintre marile întâlniri cinematografice internaționale ale acestui an, a fost, bineînțeles, Mostra venețiană, a cărei valoare

nu o discutăm în această trecere în revistă, dar despre care trebuie să spunem că s-a bucurat de o puternică reprezentare a cinematografiilor socialiste: URSS, Ungaria, Republica Democrată Germană, Polonia, România, Cehoslovacia, Iugoslavia și Republica Populară Chineză.

Filmele țărilor socialiste au ocupat deci un loc însemnat în această paradă a creației cinematografice. Astfel:

CHINA

Dacă anul trecut, unul din momentele semnificative ale tradiționalei manifestări cinematografice din Veneția l-a constituit proiectarea filmului «Detașamentul roșu de femei», în acest an un alt film — binecunoscut de altfel spectatorilor noștri — a reținut interesul publicului din toată lumea: «Fata cu părul cărunt».

Expresivitatea, forța emoțională a peliculei realizatorilor din Pekin, au fost din nou revelate și în legătură cu acest film. El a fost proiectat în marea sală a Festivalului și concomitent și în alte câteva săli din oraș. Filmul acesta este cunoscut și apreciat pe foarte multe meridiane.

*Un spectacol mereu tînăr
(«Fata cu părul cărunt»)*



Filmul socialist pe ecranele lumii

Republica
Democrată

GERMANĂ

Producția studiourilor DEFA a fost bine prezentată anul acesta, în special la marea întâlnire venețiană.

S-a afirmat, de pildă, în cercurile presei internaționale, despre regizorul Egon Günther că filmul său are darul — întocmai ca în dramaturgia lui Brecht — de a lăsa deschise alte desfășurări ale povestirii, are darul de a asocia spontan noi probleme ale Prezentului. Filmul înfățișat la această întâlnire de Egon Günther se cheamă «Der Dritte» — adică «Cel de-al treilea».

Povestirea cinematografică se întinde pe o durată de 18 ani din viața unei femei care a încercat să-și croiască un drum în viață, avînd de înfruntat multe dificultăți, experiențe amare, dar trecînd peste toate cu încredere în sine și cu enorm curaj.

Începutul filmului ne-o arată pe eroină căutînd să-și descopere vocația. După o primă eroare, Margit Fliesser se înscrie la universitate. Aici i se întîmplă ceva neobișnuit: se îndrăgostește de un profesor și va avea un copil. O vedem apoi, după o bucată de vreme, îndrăgostită de un alt bărbat. Va avea un copil orb. Este cuprinsă de disperare. Dar își recapătă curajul și se încrîncenează să găsească o ieșire din această situație. Găsește această ieșire, învățînd să devină tehnician, ceea ce îi îngăduie să aibă o viață convenabilă și să-și poată crește copiii. Margit își dă însă seama — într-un moment de meditație, de nostalgie — că a împlinit 30 de ani. Este într-adevăr independentă și considerată drept o femeie emancipată, deși, în sinea ei, este victima unor inhibiții aproape

inexplicabile pentru ea, în relațiile cu bărbații. La toate acestea se adaugă și faptul că resimte lipsa unui tovarăș de viață pe care să-l iubească. Și în acest moment de răscruce apare al treilea bărbat din viața ei, dar de astă dată, maturitatea, experiența de multe ori amară, își spun cuvîntul. Cu acest al treilea bărbat, ea se poartă cu mult tact și prevedere, iar raporturile cotidiene sînt vegheate de o veșnică luciditate. Se pune de astă dată problema de a face astfel ca prezența lui în fața copiilor să nu fie un șoc pentru aceștia, să-i obișnuiască încetul cu încetul, de parcă ar fi adevăratul lor tată. Aproximarea dintre cei doi se face cu grijă, cu grija față de ei înșiși ca și față de cei din jur.

Filmul lui Egon Günther, chiar atît de succint expus ca tramă, este semnificativ pentru invitația la luciditate și în același timp pentru umanismul pe care îl degajă; și mai trebuie amintit că el a beneficiat de excelenta interpretare a Juttei Hoffmann, laureată a festivalului venețian pentru rolul Margitei Fliesser.

Al doilea film din R.D.G. prezent în însemnata competiție venețiană, se întîmplă să fie tot un film de dragoste, «Dragul meu Robinson» realizat de Roland Gräf.

Un film și vesel și trist depotrivă, un film al tineretului de astăzi, ale cărui probleme se proiectează pe un fundal social amplu. Eroii filmului: un băiat, o fată și un copil. Nu sînt o familie, sau mai exact nu sînt încă o familie. Peter o iubește pe Karine. Îl iubește și pe fiul său, dar mai presus de orice, își iubește «propria sa liber-

tate», «propria sa independență».

Devenit tată puțin prea devreme, el are de făcut față exigențelor noi și complicate, trebuie să fie atent la relațiile cu Karine, trebuie să privească cu multă gingășie dar și să răspundă dragostea acesteia pentru el, dar mai ales, Peter este obligat să-și facă un profund examen de conștiință.

După ce, cu prețul unor chinuitoare nopți de veghe și de zbucium reușește să treacă prin aceste încercări de maturizare, și să-și reprezinte exact situația în care se află, se încumetă, abia acum, să-i mărturisească propriului său tată că are un copil și că noile lui obligații îl fac să treacă pragul adolescenței. În acest timp însă, Karine cunoaște și ea un proces destul de chinuitor: îi vine greu să îndure indecizia și tărăgăneala la care o supune Peter. Există un personaj — e drept, puțin cam formal în acest film, care este mai mult o funcție dramatică — un oarecare Kovalsky, coleg de școală al lui Peter, care o provoacă și o obligă neîncetat să mediteze asupra propriei ei condiții. Și de aici o seamă de confruntări între cei doi, care au acea duritate a ideilor expuse sincer, cu ascuțime, fără nici un menajament. Este, de fapt, însuși examenul pe care adolescența îl dă în pragul maturității.

În sfîrșit, cel de-al treilea film prezent oficial pe ecranele Mostrei venețiene, aparține unuia dintre cei mai afirmați regizori din R.D.G., Konrad Wolf. Filmul său, «Aveam 19 ani», este o meditație a unui moment de istorie a Germaniei, asupra ultime-

lor pîlpîiri ale celui de-al doilea război mondial.

Sîntem în 1945, în luna aprilie, în momentul ofensivei sovietice asupra Berlinului. Sînt ultimele zile ale războiului. Un tînar se pregătește să treacă Oderul. Numele lui este Gregor Hecker, un german îmbrăcat în uniformă de locotenent sovietic. Părinții săi, niște emigranți germani, îl crescuseră la Moscova. În momentul în care filmul debutează, tînarul Gregor este pe cale să se întoarcă, «la ai lui», dar înlăuntrul ființei sale se întrebă dacă într-adevăr se află «la ai lui». Nu este vorba de întoarcerea fiului pierdut, ci mai curînd este vorba de țara pe care a pierdut-o.



O confruntare cu sine
(«Aveam 19 ani»)

Filmul relatează evenimentele petrecute între 16 aprilie și 2 mai, evenimente trăite de armata 48-a și de către eroul filmului nostru Gregor Hecker, aflat într-o unitate care pătrunde printre primele prin centura de apărare a Berlinului. În cursul acestor câteva zile, eroul filmului are prilejul să cunoască o serie de oameni plini de speranță, dar și pe alții care sînt dis-

Filmul socialist pe ecranele lumii



Un poem al lucidității în dragoste («Cel de-al treilea»)



Un poem al maturității în dragoste («Dragul meu Robinson»)



Un artist își depășește epoca («Goya»)

perați. Unii vor supraviețui, alții vor pieri.

Oficial pacea se declară, dar războiul nu este încă terminat. Soldați, ofițeri, țărani, copii umplu străzile în ruine și drumurile. În închisori și lagăre sînt puși în libertate deținuții politici și prizonierii.

Cu ce ochi îi privesc germanii în aceste clipe pe ruși și, pe de altă parte, cum îi

privesc rușii pe acești germani?

De fapt, aceasta este tema filmului care dictează și observația cineastului. Pentru că eroul filmului, Gregor nu se află, de fapt, între două fronturi, ci în sinul unor comunități care trebuie să răspundă, în acest ceas, întrebării percutante: e oare posibil să se fi întîmplat asemenea orori în inima Euro-

pei?

Confruntarea cu tot ceea ce revelează acest moment al sfîrșitului de război și începutului păcii, constituie pentru Gregor o experiență de o viață întreagă, un teren de profunde meditații. Este, de fapt, toată istoria acestui tînăr venit de la Moscova pînă la Berlin, povestea unui tînăr care are pentru război și pentru cei ce îl pun la cale

o teribilă ură, o eternă neîmpăcare.

Deopotrivă, filmele «Goya» al aceluiași Konrad Wolf și «Zile de concediu» al lui Egon Günther au fost împreună cu filmele de mai sus prezentate de studiourile DEFA în cadrul unei gale și a unor zile ale filmului din Republica Democrată Germană, organizate la Veneția cu prilejul festivalului întîlnirii venețiene.

Filmul socialist pe ecranele lumii

IUGOSLAVIA

Zilele filmului iugoslav, binecunoscute sub denumirea de «Festivalul de la Pola», au avut și anul acesta privilegiul de a înmănunchia producția unei stagiuni, spre a o înfățișa unui public, în marea lui majoritate local, dar în sînul căruia se află întotdeauna un consecvent și consistent contingent de oaspeți din toată lumea. Festivalul de la Pola este astfel o oglindă a realizărilor unui an, este o ocazie de a prezenta filmul iugoslav lumii întregi.

Din filmele văzute în luna iulie a acestui an, două și-au început cariera internațională: «Maestrul și Margareta» de Alekandr Petrović și «Muncitorii de șoc» de Bata Cengić.

Primul film este o viziune strict personală, inspirată de romanul lui Bulgakov; al doilea este un exercițiu de vir-

tuozitate satirică al regizorului Bata Cengić.

Concomitent însă cu desfășurarea competiției pe terenul filmului de ficțiune iugoslav, festivalul a prilejuit și cunoașterea unor filme care se bucură de multă prețuire în lume: filmul iugoslav de scurt-metraj, documentarul și filmul de animație, tere-nuri pe care realizatorii acestei cinematografii sînt foarte adesea dați exemplu de măiestrie și inventivitate.

Unul dintre aceste documentare, o anchetă, «Trenuri speciale», s-a bucurat de multe premii — și de o privire deosebită, căci de fiecare dată cînd este proiectat, publicul arată o deosebită emoție în fața sincerității, a acuității observației autorului său, care urmărește aici destinul unor muncitori emigranți, tragismul dezlipirii lor de țară și al plecării în necunoscut.



Margareta Ilić Alexandr Petrović

Margareta Ilić Zivanović («Cîntăreața»)



Filmul socialist pe ecranele lumii

ROMÂNIA

«Puterea și Adevărul» și «Felix și Otilia» — filme pe care spectatorii noștri le-au primit atât de călduros (masiva participare la reprezentații, amplele dezbateri din presă, asiduitatea cu care spectatorii noștri au ținut să-și exprime părerea despre ele prin scris sau viu grai, sînt, credem, suficiente argumente ale popularității lor) — și-au început și ele cariera internațională prin apariția pe ecranul unuia dintre cele mai importante festivaluri internaționale, la Veneția.

La acest sfîrșit de an putem afirma că viața lor pe ecrane a ajuns la punctul culminant, că ele sînt în continuare urmărite cu interes și prețuire și că, din punctul de vedere al circulației lor în rețeaua sălilor, sînt acum la apogeu. Spre satisfacția realizatorilor, a spectatorilor și a noastră.



Cu simțul răspunderii istorice («Puterea și Adevărul»)

Trecutul privit cu ochi de astăzi («Felix și Otilia»)



Filmul socialist pe ecranele lumii

UNGARIA

Pe ecranele diferitelor meridiane ale lumii, filmele produse de studiourile din țara vecină sînt adesea considerate evenimente cinematografice. Întîlnirile internaționale, festivalurile, simpozioanele, își dispută realizările unor lăncso, Istvan Gall, Huszarik și ale altor regizori maghiari.

Într-una din ultimele întîlniri de prestigiu din acest an, o întîlnire care are de obicei un mare ecou — festivalul de la New York — filmul lui lăncso «Psalmul roșu» s-a bucurat nu numai de ceea ce în mod curent se numește **succes**, ci a prilejuit un moment de meditație cinemato-

grafică, de discuții prelungite ale criticilor și cineaștilor.

La întîlnirea venețiană, un alt film al cinematografiei ungare s-a bucurat, poate, de cea mai călduroasă primire: «Sindbad» al lui Zoltan Huszarik.

Și pe marginea acestui film s-au purtat discuții. Au existat voci care, fără să-i conteste valoarea cinematografică, au reproșat o anumită înclinare spre calofilie. Nimeni însă nu i-a contestat subtilitatea cu care este urmărită încercarea personajului central (un fel de Don Juan de la sfîrșitul secolului XIX) de a-și re trăi amintirile

afective, cu o convingere și o seducătoare gingășie, într-o atmosferă nedeclarat proustiană, dar greu am putea vedea un Proust mai autentic.

Timpul, în acest film, nu are nici o putere asupra amintirilor, acestea coplesind fără încetare memoria. La umbra unor copaci bătrîni în apus de soare, două tinere, la brațul unui distins domn, schițează pași de cadrul. Cine este acest domn? Sindbad. Într-o altă scenă, pe un drum acoperit de zăpadă, orbitor de albă, un cupeu trece agale și parcă învăluit în tristețe. Un om, cu părul încărunțit, merge covârșit parcă de o

durere, de o suferință. Este tot Sindbad. Stăpîna unei vile de la marginea orașului îl recunoaște cu greu pe acest straniu nou venit, pe Sindbad, care odinioară însemnase pentru ea toată dragostea.

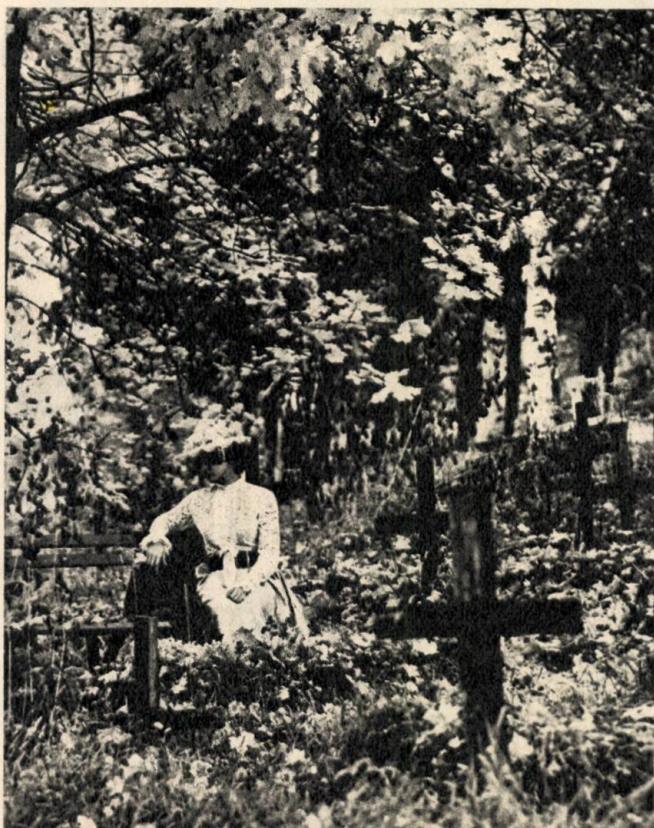
Într-o dimineață de primăvară, o femeie cuprinsă de neliniște, îi cere lui Sindbad să-i ia zilele. Apoi se face ziuă și tînăra îndrăgostită cu ochii plînși, se urcă în trăsură. Sindbad o însoțește pînă la poartă pe mica florăreasă. De la fereastră, tînăra îi aruncă o floare și apoi se sinucide.

Filmul este străbătut de văpăile pasiunii, uneori aces-

Imagini ale unei cinematografii de marcă («Psalmul roșu»)



Filmul socialist pe ecranele lumii



te pasiuni au aerul că sînt nemuritoare, de întâlniri trecătoare și de stranii aventuri, de o fericire nebună, ca și de amară decepție, tinere și femei în toată firea trec, rînd pe rînd, pe ecranul memoriei, o memorie capricioasă, a acestui Don Juan care se cheamă Sindbad. Seria acestor reîntîlniri ne conduce și pe urmele pașilor lui Sindbad în case rău famate, unde în mod paradoxal (și am spune noi, asemenea lui Toulouse-Lautrec sau chiar asemeni lui Proust, care este unul din inspiratorii filmului) eroul își caută și uneori își și găsește înțelegere și chiar tihnă.

Peisaje, orașe, străzi insolite sau cimitire cuprinse de neguri, veri însorite și strălucitoare ca și ierni ireale,

tinere cu sufletul mare și nopți în care se scriu scrisori de dragoste, acestea sînt toate scene pe care le reîntîlnește un om la capătul existenței sale afective.

Filmul are ca notă covârșitoare o mare nostalgie și delicatete. Pe fundalul, uneori, de o anumită picanterie, realizatorul a știut să păstreze, ceea ce este argumentul suprem al artei: măsura.

Deși nu este singurul film care s-ar mai putea menționa printre realizările cinematografiei ungare, ce s-au afirmat pe alte meridiane, «Peisaj mort» de Istvan Gaal trebuie reținut ca un film simplu, sincer și profund, aceștia fiind chiar termenii în care a fost el apreciat de presa internațională.



«Sindbad» sau memoria afectivă

«Peisaj mort» sau banalul privit în lumină tulburătoare



Filmul socialist pe ecranele lumii

U.R.S.S.

Două filme sovietice au fost prezente încă în prima săptămână a întâlnirii de la Veneția, iar al treilea în cea de a doua săptămână. Iată-le:

Filmul lui Rostotki, «Zorile sînt calme», a prilejuit primele ample comentarii. Povestea cuprinde însă în acest film se petrece în nordul Uniunii Sovietice, în timpul celui de al doilea război mondial. Într-un sat pierdut între nenumăratele lacuri ale Careliei, se află amplasată o mică unitate militară. Comandantul se decide să schimbe compoziția garnizoanei și aduce în unitate 15 tinere care să lupte în cadrul unității de artilerie. Într-una din zile, un avion german zboară pe deasupra satului. Tinerele fete deschid focul și-l doboară. Asupra pilotului mort ele descoperă o hartă cu prețioase indicații strategice: germanii își propuseseră să străpungă poziția din pădure și să ajungă la linia de cale ferată și mai departe, la canalul Volga-Don. Comandantul ia hotărîrea de a trece la curățirea pădurii și la capturarea soldaților hitleriști care își făcuseră amplasamente acolo. La această operație iau parte cinci tinere. Se angajează lupta și în cursul desfășurării ei, comandantul o trimite pe una din fete în sat să ceară întăriri. Lupta devine crîncenă, una din fete ajunsă în prima linie este ucisă, în timp ce o alta, trimisă în sat, se înecă într-o mlaștină. Germanii trec la atac. O altă fată este ucisă încercînd să oprească pătrunderea soldaților germani. Dar comandantul manevrează mica sa unitate în așa fel, încît îi conduce pe naziști spre locul mlaști-

nos, simulînd că el și soldații lui se înecă. Apoi, îi atacă din flanc, dar în cursul acestei lupte cade încă una din fete. Comandantul și cu ultima supraviețuitoare din cele cinci luptătoare atacă refugiu soldaților germani și-i face prizonieri.

Filmul lui Rostotki, o poveste de război, dar fără mare montare militară, ci avînsînd în primul plan portretele unor eroine în suflul cărora se dă lupta între teama de dușman și datorită de a-l învinge, conține scene de o mare duioșie umană.

Al doilea film, este cel al tinerei regizoare Larissa Scépîtko, «Tu și eu».

Doi prieteni, Piotr și Sașa,



O problematică realistă într-un film fantastic («Solaris»)

Despre război nu s-a spus încă totul («Nora»)



Filmul socialist pe ecranele lumii

Începuseră împreună o serie de cercetări științifice care anunțau rezultate excelente, dar nu numai pe plan științific, ci și pe plan uman. Piotr se însoară cu Katia și pleacă într-o călătorie în străinătate. Trei ani după aceea, Sașa îl reîntâlnește la Moscova, prada unei grave crize de conștiință, ca urmare a primului său contact cu o altă lume. Katia îi explică lui Sașa că, de fapt, Piotr părăsise totul pentru a se întoarce la Moscova și-l ruga pe Sașa să facă tot posibilul ca Piotr să-și recapete locul pe care-l deținuse mai înainte. Sașa însă îi răspunde că Piotr trebuie să ia el însuși o hotărâre, îi recomandă, de fapt, să fie singurul responsabil al actelor lui. Ca urmare, Piotr se duce la biroul direcției unde prezintă o declarație. Părăsește apoi Moscova cu primul tren, ducându-se în Siberia.

În cursul lungii călătorii pe care Piotr și Katia o fac spre Siberia, acesta își recapătă încrederea în sine, își dă seama din nou că poate deveni util și înțelege, pînă la urmă, că această utilitate înseamnă însuși sensul vieții.

Al treilea film, «Nora» al lui Narliev, își plasează acțiunea către sfîrșitul celui de al doilea război mondial. Povestirea cinematografică are în centrul ei o femeie simplă, cu o viață grea, care-și crește copilul în așteptarea întoarcerii soțului ei de pe front. Soldații se întorc și femeia iese în întîmpinarea fiecărui camion din care debarcă soldați. Întreabă, ascultă de la fiecare povestile de pe front, despre cei dispăruți. Îi ascultă pe toți cu atenție, își păstrează speranța dar și o îndoială îi copleșește sufletul.

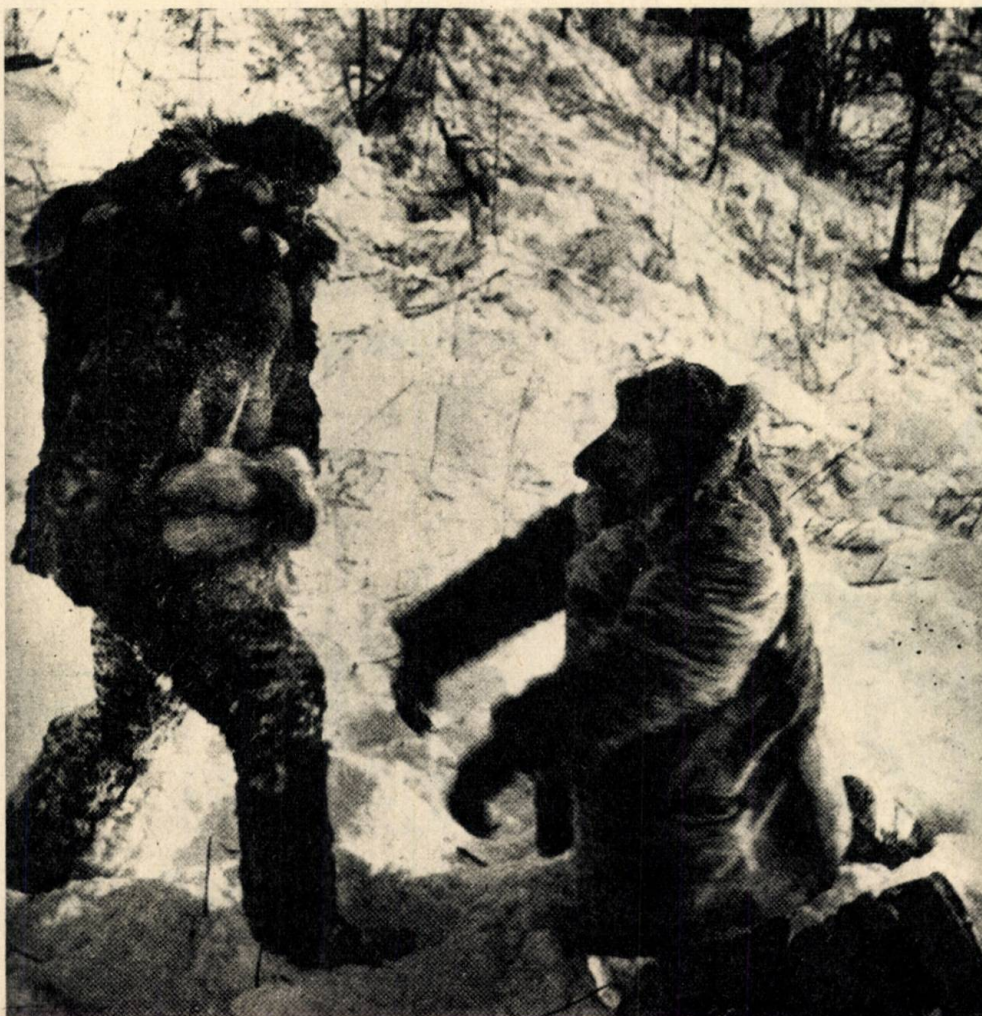
Filmul, de fapt, este un portret al acestei femei care dă o luptă aprigă între speranța de a-și revedea soțul și îndoiala că nu va mai putea să-l vadă.

Mircea ALEXANDRESCU



Un trecut atît de prezent («Zorile sînt calme»)

În cursul unei lungi călătorii prin Siberia («Tu și eu»)



MIREILLE
MATHIEU

FILMUL
ieri,
AZI,
mîine

**MUZICĂ ȘI FILM,
COLABORARE
ȘI DIVORT**

Se pare că timpul dă din ce în ce mai mult dreptate lui Igor Stravinsky: «Cineaștii recurg la muzică din motive sentimentale. Se folosesc de ea așa precum folosesc aducerile aminte, mirosurile, parfumurile care evocă amintiri. În ce mă privește, eu am nevoie de muzică pentru motive de igienă morală, pentru sănătatea spiritului meu. O consider o forță care conferă lucrurilor rațiunea lor de a fi, creează armonia lor, organizează lumea». Privită printr-un șir de flashback-uri, concluzia marelui compozitor capătă contururile unui paradox. Dar nu este singurul paradox care cutreieră regatul filmului; fascinantele făgăduieli de colaborare dintre realitatea vizuală și cea sonoră, mai precis muzicală, anunțate după nașterea vorbitorului, nu s-au împlinit întru totul sau, în nici un caz, progresul cooperării nu este neted, sistematic, ci mai degrabă dramatic, cu momente de «care pe care».

Cînd în 1915, Jacques de Baroncelli susținea că «cinematograful, așa cum pare a fi înțeles astăzi, nu se va realiza integral decît prin muzică», atunci cînd distinsul estetician și critic arunca această afirmație curajoasă, avea în vedere desigur șansa și puterea filmului de a-și integra o artă care, prin caracterul său nedescriptiv, ar fi putut să facă o bună casă cu concretețea imaginii, ar fi ajutat-o — după spusele unora — «să se elibereze de complexul exteriorității». În anii de căutare și speranțe care au urmat, chiar dacă muzica de film era, de cele mai multe ori, un pleonasm sonor, o căpșeală pe note a momentelor narrative, o introducere în atmosferă sau un semnal de alarmă a ceea ce avea să se întîmple, gîndul celor care o compuneau sau acceptau era departe de a stabili performanțe muzicale în sine, de a folosi filmul drept o trambulină pentru lansarea unei noi piese de concert sau a unui șlagăr de muzică ușoară. Nu întîmplător, în anii '40—'50 cînd pre-

Alban Berg și cinematograful

Făgăduieli împlinite,
altele amîinate

Febra industriei discului
marchează destinul muzicii
de film

Capcana
discului-record

«Zorba grecul»: un film cu disc-record
grație lui Theodorakis



domina interesul pentru valențele multilaterale ale filmului, pentru capacitatea sa de a sintetiza valorile altor arte, s-au cristalizat multe din posibilitățile de inserare indestructibilă a muzicii în film, de contopire și susținere reciprocă organică. Este perioada în care un Bernard Herrman, autorul muzicii destinate filmului lui Hitchcock, «Vertigo», a compus o partitură care, pentru a nu distona cu unitatea și stilul filmului, se constituie într-o savantă, ingenioasă și insolită arhitectură de sunete, asemănătoare prin unele forme muzicale cu opera «Wozzeck» a lui Alban Berg. Asociația stabilită de unii specialiști nu este deloc hazardată, dacă avem în vedere că ilustrul muzician modern a visat cîndva un «Ton Film Oper», plămuire magică, în care articulațiile vizuale și cele auditive să nu poată viețui unele fără altele. «Noul cinematograf», cel care a distrus timpul cronologic tradițional și a instaurat elasticitatea trecutului, a prezentului și a viitorului, făcînd din acestea adevărate teme de construcție, a fost prin însăși esența sa favorabil unei profunde apropieri de muzică. Este limpede că «Hiroșima, dragostea mea» sau «Anul trecut la Marienbad», prin rafinamentul cu care orchestrează năvala trecutului în prezent, prin obsesia unor leit-motive, au rîvnit la o armonie care vine din universul muzicii.

Cinematograful
se predă?

Întreaga evoluție a relațiilor dintre cele două arte conduce către o structură capabilă să le asimileze pe amîndouă, să facă lipsită de sens dislocarea muzicii din corpul filmului. Bineînțeles, nu au lipsit nici exagerările în această privință: Kurt London, Georges Hacquard, John Huntlery și alții proclamă chiar că o muzică de film care poate fi desprinsă și are, cît de cît, o noimă, dacă este interpretată separat, are

toate atributurile unei creații ratate.

Ajunși aici, căci aici am voit să ajungem, ne întrebăm ce se poate spune astăzi, când melodiile unor filme nemuzicale (cu musicalul este o altă poveste) flutură pe toate buzele — și asta încă n-ar fi nimic, când «coloanele sonore» sînt cărate în marile case de discuri și devin obiectul unor înregistrări record; exemplul cel mai recent — «Love Story». Tirajul discografic atins de Francis Lai este fabulos: discuri imprimate cu Andy Williams s-a vîndut în trei milioane de exemplare; în Franța, în răstimp de cinci săptămîni, s-au epuizat 350 000 de discuri cu Mireille Mathieu, specializată, după cum se vede, în lansarea lui Lai. Am luat exemplul cel mai proaspăt, dar să nu uităm că, la vremea ei, melodia din «Un bărbat și o femeie» a fost și ea intens exploatată. Nu cumva ne aflăm în fața unei prădări a cinematografului?

O privire insistentă în perimetrul întreprinderilor lucrative ale discului de pe glob ne încredințează că aici se activează cu frenezie, cu zel aprig și — trebuie să recunoaștem — cu o imaginație speculativă, cu un spirit practic demne de invidiat. Totul în slujba a ceea ce am putea numi «despuierea filmelor de muzica lor», găsirii tuturor modalităților de lansare.

Dacă această operație s-ar exercita numai asupra unor pelicule de strictă actualitate și care, pe deasupra, au un accentuat caracter comercial (vezi «Un bărbat și o femeie», «Love Story») am putea crede că, pur și simplu, unele filme contemporane sînt dispuse să se lepede de muzica lor, și dau consimțământul ca aceasta să circule pe cont propriu în lume, să impresioneze pe cei dornici să o ia în seamă. Fenomenul nu ar fi deloc dramatic, dar cu totul alte proporții capătă lucrurile redimensionate la scara societății de consum, care exploatează tot ce se poate exploata, chiar și re-

troactiv, pe spinarea filmului. Scormonind în istoria cinematografului, industria discografică a scos pe piață, tematici, monografii, seriale, a clasificat, a pus ordine în creațiile întîmplătoare, a adunat în buchet tot ceea ce era de cules de ici, de colo.

Shakespeare și «Love Story»

Iată, bunăoară, cum se întîlnesc pe același disc Shakespeare și Arthur Miller, grație unui L.P. intitulat «Temele marilor filme de dragoste»; pe fețele lui figurează fragmente muzicale din filmele «Pe aripile vîntului», «Un bărbat și o femeie», «Romeo și Julieta», «Love Story». Superproducția cinematografică, westernul, filmele de groază, își au și ele rafturile lor. Pe un L.P. nr. 5232 din colecția «Music for pleasure», seria 1972, se află temele compuse de eminentul Miklos Rosza pentru mamuții «Ben-Hur», «El Cid», «Quo Vadis», «Sodoma și Gomora». Westernul alimentează continuu noi ediții care, fie că sînt dedicate unor filme strînse sub titlul general «The Great Westerns», fie unor compozitori specializați precum Elmer Bernstein sau Ennio Morricone. Seria exemplificărilor poate continua, peste cîțiva ani ne va fi tot mai dificil de ținut evidența lor, întrucît actuala activitate discografică din țările occidentale nu pierde aproape nici un film, premierele cinematografice coincid tot mai mult cu lansarea discurilor respective. Pentru a întări însă imaginea neastîmpărului cu care casele editoare încearcă să acopere toate zonele, nu vom trece cu vederea amănuntul că în țara lor de vederi intră nu numai muzica special creată pentru filme, ci și piesele clasice, folosite ca fundal sonor în unele creații cinematografice: Ceaikovski din filmul lui Russel, «Music lovers», «Concertul pentru pian nr. 21 de Mozart (așa cum răsună el în «Elvira Madigan», Adagietto



«Love story», un succes de împărțit între



«Elvira Madigan»: Mozart ca fundal sonor



Eric Segal, Arthur Hiller și Francis Lai



«Cei șapte magnifici»: aventuri pe muzică de Elmer Bernstein

din Simfonia a V-a de Mahler reluat în «Moartea la Veneția» al lui Visconti și-au dat de curînd întâlnire pe fețele unui disc «Great Classic Film Music».

În fața unei asemenea independențe a muzicii de film, în anul de grație 1971, s-a inaugurat și primul festival de specialitate, «Film-Harmonic '71» în sala Albert Hall din Londra. Cu acest prilej au fost omagiați reprezentanții prestigioși ai genului — Max Steiner, Henry Mancini, Miklos Rosza, Elmer Bernstein, John Barry, Jerry Goldsmith, Ron Goodwin, Quincy Jones, Francis Lai, Maurice Jarre, Michel Legrand, Alfred Newman, André Prévin, Ennio Morricone, David Rose, Dimitri Tiomkin, Nino Rota — iar criticii specializați au stabilit că discurile record le-au atins filmele: «Pe aripile vîntului», «Ben-Hur», «The Big Country», «Bord Free», «Un bărbat și o femeie», «Exodus», «Il buono, il brutto ed il cattivo», «The Graduate», «Laurence of Arabia», «Cei șapte magnifici», «Tom Jones», «Zorba Grecul», «Love Story».

Interesele pieței discului răsfrîng cu pregnanță puterea industriei asupra filmului. Agitînd mitul discului-record, comerțul de specialitate exacerbează de fapt orgoliul muzicii care, odată pornită pe panta performanțelor, dislocă unitatea filmului, practică frumusețea spectaculară de sine stătătoare, nu se dă în lături să cultive acel șantaj sentimental incriminat de Stravinsky, pe care l-am reprodus la începutul acestor însemnări.

Dezamăgirea care i-a cuprins chiar pe unii din marii compozitori de film este o dovadă că ne aflăm în fața unei realități, nu a unor speculații. Quincy Jones, de trei ori laureat al Premiului Oscar (ultima dată pentru muzica la filmul «Cu singe rece»), mărturisește tristețea de a trebui să lucreze la comanda unor producători obsedați de succes: «toți compozitorii de azi par a nu se mai gîndi decît la discul care cîștigă și la cel care pierde. Cred că epoca

clasică a muzicii de film s-a dus!»

Che bella musica!

Cunoscutul Ennio Morricone crede, la rîndul său, în datoria muzicii de film «de a-și recîștiga independența, fără a-și uita însă obligațiile sale de a sluji imaginea și cuvintele, de a spori sensibilitatea acestora. În ceea ce mă privește — spune el — nu-mi place să scriu muzică frumoasă în sine, idealul meu nu este să aud lumea spunînd: «che bella musica». De altfel, o muzică frumoasă în sine poate fi cu totul nesemnificativă, sau chiar mai rău, cu totul inutilă. Să spunem lucrurilor pe nume: muzica de film rămîne tot un fel de slujnică a cinematografului. Un adevărat compozitor care lucrează pentru film nu-și propune niciodată să atingă discuri-record. Dacă se întîmplă asta, este dincolo de voința unora dintre noi».

Iată o opinie pe care am întîlnit-o adeseori, în alte forme, și în atitudinea celor mai prestigioși compozitori români. Muzica lui Tiberiu Olah, a lui Theodor Grigoriu, Radu Căplescu, Radu Șerban, Richard Oschanitzky face corp comun cu filmul, nu a manifestat vreodată tendința eliberării, a traiului independent.

Desigur, din toate cele spuse pînă acum, nu trebuie să se înțeleagă că cinematograful, pentru a-și apăra integritatea, are de pornit neîntîrziat un război împotriva industriei discografice. Legat, mai mult decît oricare altă manifestare spirituală de mișcările, de dinamica societății, cinematograful nu-și poate feri destinul — nici al artelor cu care colaborează — de chemarea ademenitoare a harnicelor zeități ale comerțului. Totul este să se elibereze la timp, să-și atragă toate șansele de partea sa iar filmul, în agitata sa istorie, a probat nu o dată că știe să execute astfel de lovituri.

Magda MIHĂILESCU

Theodor Grigoriu:

N-am prejudecăți, dar....

Ce univers muzical mai poate încăpea în filmul contemporan, sau mai bine zis în imensul bagaj de filme văzute, deci trăite, de orice spectator din zilele noastre?

S-ar putea răspunde că totul a devenit posibil sau, amintind o vorbă de duh, «că toate genurile sînt bune, afară de genul plicticos». Și totuși, în ce zonă trebuie să se plaseze compozitorul de muzică de film, ca să-și mai justifice rostul, rolul, aportul original?

Am văzut în ultima vreme filme americane, cu gustul de vitriol al violenței, comentate de muzică de jazz, de automatisme jazz-istice, fără teme, ci doar cu pulsații ritmice, creatoare de suspans. Și tic-tac-ul unei pendule poate crea suspans, dacă-l asculți. Muzica devine un fel de clepsidră care fișile în ureche scurgerea timpului, pentru a-ți aduce aminte că timpul există, că el, *timpul nostru* se consumă ireversibil și că în fiecare clipă următoare se poate întâmpla ce așteptăm sau nu așteptăm.

Am văzut apoi filme ca «Un bărbat și o femeie» și «Love Story», comentate de muzica-șlagăr, prelungindu-și pînă la obsesia amintirea lor, prin leit-motive. Bun și acest procedeu, ca un produs lansat de o reclamă ingenioasă. Atît de ingenioasă că supraviețuiește uneori însuși produsului.

M-am scîldat și eu fericit în apele acestor muzici, pentru că n-am nici un fel de prejudecăți și nici ifose. Nu pot să uit nici o clipă că, de fapt, am aterizat în muzica de film din muzică zisă «clasică».

, Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Debussy, care au devenit un fel de bolți pe care se reazămă corul marelui muzici, ne privesc din înălțimile lor, liniștiți ca niște blînzi bunici și am impresia că nu înțeleg nimic din chinurile noastre pentru a sluji a 7-a artă. Nici nu ne încurajează, nici nu ne mustră. Ei au folosit timpul muzical, ca să exprime sentimente și idei: melodioase, dar neobsesive, grandioase dar nu bombastice, laborioase dar pline de spontaneitate, triste dar nu depri-mante, vesele dar nu fride.

Și atunci mă întreb: asemenea calități majore nu vor putea intra niciodată în sintcretismul artei cinematografice?

O

S-ar putea ca la mijloc să fie o neînțelegere, sau poate ignoranță.

Îmi propun deci să mai ascult și să vă scriu în continuare muzică de film, ca să pot afla cît mai multe despre acest gen nou, fiu al secolului XX.

Tiberiu Olah:

Există o dramaturgie a imaginii, dar...

După părerea mea, o muzică bună de film trebuie să adauge o nouă dimensiune și să aibă totodată o dramaturgie proprie, a parte. Muzica, așa zisă ilustrativă, nici nu poate intra în zona discuției noastre

pentru că, «a ilustra» o secvență cinematografică, poate orice om cu bun gust, folosind diferite benzi de muzică înregistrată. Dar de aici pînă la legăturile subtile dintre imagini, pînă la crearea unor suspensuri ce prevestesc sau pregătesc exploziile sau liniștea sonoră din viitoarele secvențe, e un drum lung. Muzica bună de film se bazează pe o concepție ce decurge din esența dramaturgiei cinematografice. O asemenea muzică trebuie doar să servească, să ajute printr-o dimensiune nouă imaginea, dar fără să-i fie aservită. Ea trebuie să fie capabilă într-un anumit context, să fie și separat valabilă (vezi cele mai bune muzici de film, ca de exemplu, cea la «Aleksandr Neyski» de Prokofiev).

P

Filmul este, potențial, domeniul artistic al tuturor posibilităților. Domeniul sonor în film este foarte vast: o gamă ce pornește de la zgomotul real sau sunetul produs pe cale electrică, pînă la melodia cea mai simplă și mai accesibilă. Toate acestea nu numai că pot coexista, dar mai mult, trebuie să coexiste în mod obligatoriu printr-o unitate stilistică perfectă, noțiunea de stil muzical fiind însă în acest caz foarte lărgită. Se discută despre caracterul «sugestiv» sau «complementar», ca și despre corespondența sau contrapunctul muzicii cu imaginea. Discuția îmi pare oarecum artificială. Repet că exclud din discuție muzica «ilustrativă», confecționată după anumite tiparuri binecunoscute și la îndemîna oricui. Există o dramaturgie a imaginii «în sine», dar care poate fi schimbată radical prin montajul peliculei. Muzica, prin noua sa dimensiune poate, la rîndul ei, să schimbe la fel de radical — dacă e cazul — sensul mișcărilor vizuale.

Richard Oschanitzky:

Trebuie să adauge ceva, dar...

O să încep povestindu-vă că la premiera «Cavalerul rozelor», după spectacol, o doamnă s-a dus în culise și a felicitat călduros, absolut pe toată lumea. Cu excepția compozitorului. Cînd, în sfîrșit, cineva i-a atras atenția că e și compozitorul de față, doamna a exclamat: «Cum? A fost și muzică?» Strauss a declarat că acesta a fost cel mai mare compliment pe care l-a primit în viața lui.

I

Afirmația lui mi se pare valabilă și pentru film. Exact cum nu se observă fardul pe actori, cum nu se observă că decorul e decor, tot așa muzica trebuie să pară firească și naturală. Și totdeauna cauți acea muzică unică ce-ți dă senzația că nu poate fi înlocuită cu alta. Nu cred în acea celebră butadă a lui Dumitru Capoianu că, în film, orice muzică merge oriunde. Cred că totdeauna cauți un singur lucru, un lucru anume, pe care îl găsești sau nu. De aceea nici nu scriu niciodată înainte de a vedea materialul filmat, pentru că aceeași secvență filmată de patru regizori diferiți, va avea nevoie, în fiecare din variante, de o altă muzică, de altă ambianță acustică.

În orice caz, muzica de film este o muzică subordonată. Poți să ai la început muzică dodecafonică, iar la sfîrșit marșul triumfal din «Aida»; totul e să crezi o

unitate stilistică. Când încep să scriu muzica pentru un film, îmi pierd total independența. Din nefericire însă, foarte mulți regizori au păreri în toate, dar când e vorba de muzică nu mai au niciuna. În clipa în care accepti ideea de a face o muzică de film, accepti totodată și ideea că e unul din cele 15—20 de elemente care au ceva de spus și poate nu cel mai important. De aceea, pe lângă o tehnică expresivă din punct de vedere coloristic, orchestral și reacții rapide, cea mai mare calitate de care are nevoie un compozitor de muzică de film este să știe să renunțe.

Nu degeaba Wagner a preferat să facă totul singur, de la muzică la regie, până la costume și decor. Probabil că nu știa să renunțe.

Cît despre rostul muzicii de film, eu susțin că muzica trebuie să adauge ceva filmului. Ilustrația muzicală este o tautologie. Dar ce să adauge, e greu de spus. Depinde, de la film la film. În primul rînd însă, cred că trebuie să adauge o nouă dimensiune psihică.

Neapărat — o nouă dimensiune. În clipa în care nu-i simt nevoia, eu protestez și nu pun muzică.

N

Temistocle Popa:

Orice e cu putință, dar...

Bănuiesc că orice compozitor poate să compună muzică de film; cu condiția să fie solicitat și dispus pentru această muncă. Pentru că muzica de film este, totuși, o muzică specială, de un anumit tip. Ea

pretinde compozitorului în primul rînd să fie un bun melodist. Apoi, îți mai pretinde să fii neapărat un bun orchestrator și apoi să ai și multă inventivitate sonoră. Dar toate acestea nu au nimic deosebit, nu sînt atît de rare precum par; cu condiția să fii solicitat.

După părerea mea, muzica de film trebuie să fie o operă pusă în slujba filmului. Filmul impune altă tehnică de scriere, de gîndire. Iar muzica de film cred că este o culme pentru un compozitor, o reușită la care visează toți. Pînă nu de mult, noi, compozitorii de muzică ușoară, eram evitați. S-a dovedit însă pe plan mondial, că muzica de film se situează mai degrabă între muzica simfonică și cea ușoară, fiind o muzică aparte, mai accesibilă, mai simplă și mai melodioasă. Majoritatea slugărelor care rezistă peste timp s-au lansat în filme.

După părerea mea, o muzică de film bună, trebuie să fie prezentă, dar să nu de-

I

ranjeze; să urmărească și să susțină acțiunea. Pentru că, orice se poate face, dar dacă muzica nu urmărește acțiunea, nu-i văd rostul. Bach se poate potrivi oriunde, dar pentru înțelegerea spectatorului, pentru susținerea subiectului, este nevoie ca muzica să nu ilustreze ci să sugereze ceea ce se vede pe imagine.

Mă surprinde că la noi nu se fac filme muzicale, comedii muzicale. Sînt rentabile și plac tuturor. De ce să facem coadă la musicalurile străine, cînd le-am putea avea pe ale noastre? Am făcut și noi cîte degete la o mîină și le-am desființat apoi și pe acelea. Alții, din o sută, scot unul bun. Și orice merge mai bine pe muzică, de la distracție și pînă la muncă. În plus, este știut că genul ușor este un gen foarte greu.

Radu Șerban:

Nu există formule, dar...

Am fost întebat adeseori dacă muzica de film este o specialitate. Problema a suscitat discuții nenumărate în rîndul compozitorilor și argumentele, mai mult contra decît pro, au plouat întotdeauna cu duimul.

Personal, de multă vreme, poate chiar de la începutul activității mele în acest domeniu, m-am înscris în tabăra acelor care afirmă că muzica de film este o specialitate. Compozitorul de film trebuie în primul rînd să aibă o serie întreagă de cunoștințe de ordin tehnic, să știe să descifreze un decupaj regizoral, să știe montaj și multe altele. El trebuie să intuiească partitura muzicală ca un tot organic, cu expoziție, dezvoltare și repriză, lucru care nu se învață de la primul film.

I

Din această cauză, asistăm la atîtea pelicule a căror muzică nu are nici o semnificație atît pentru film cît și în sine și asta nu numai la filmul românesc.

Desigur, nu există formule, dar pe plan mondial s-a renunțat de multă vreme la ideea «cavalcadă-agitato» sau «marele sîrut = andante e molto espressivo». Filmul monotematic (din punct de vedere muzical), cu variante de orchestrație adecvate fiecărei secvențe s-a impus și mi se pare cea mai fericită rezolvare, fie că muzica este «la obiect», fie că este contrastantă. Maniera ilustrativă și-a semnat de mult timp testamentul, procedeul ca atare este desuet, monoton

și plictisește îngrozitor. Din nefericire avem numai o mină de compozitori care au înțeles și sînt capabili să realizeze, ceea ce se cheamă cu adevărat muzică de film. Aș dori să mă număr printre ei.

Anatol Vieru:

Se poate și mai simplu, dar...

Pînă a nu apărea cinematograful sonor, a existat cel «adevărat»; în lumea sunetelor echivalentul său era pianul sau orchestra de cinema.

«Sonorul» a adus altă artă cinematografică. Ea a început cu adăugiri: mai întîi, cuvintele; apoi sosul muzical; în fine, zgomotele. Abia într-un târziu s-a cristalizat ideea de coloană sonoră, adică componentă auditivă totală, egală — insidios și perfid egală — cu coloana sonoră. Bunii regizori de cinema știu azi că în cinematograful nu se mai poate vorbi de imagine ca substanța filmului, iar despre coloana sonoră ca ambalajul în care se servește această substanță. Publicul mai are eventual dreptul de a crede astfel, însă regizorul, nu. Acest adevăr îl obligă pe regizor să mediteze mai mult asupra coloanei sonore și de asemenea să se cultive în domeniul muzicii — atît cea clasică, cît și cea modernă, care a făcut progrese în căutarea ambianțelor sonore.

Compozitorul care scrie pentru peliculă — de asemenea — se va gîndi mai insistent la genul în care scrie. El nu poate spune regizorului: «ia-ți muzica mea și fă ce vrei cu ea»; în mod inevitabil va extinde responsabilitatea sa pentru sunetele muzicale asupra domeniului mai general al tuturor sunetelor filmului.

FILMUL
ieri,
AZI,
măine

ANDREI RUBLIOV, pictorul unui ev

Aproape de Moscova, la mănăstirea Andronikov, picturi de la granița veacului al 15-lea transmit, peste secole, mesajul unui mare artist. Pictorul de biserică Andrei Rubliov, personalitate proeminentă a epocii sale, vorbește răspicat doar prin câteva pînze, arse și șterse de riurile vremii. Și totuși: de ce și-a ales Andrei Tarkovski, «novatorul» Tarkovski — pentru care filmul istoric propriu-zis n-a însemnat niciodată prea mult, pentru care filmul biografic reprezintă, probabil, un adevărat instrument de tortură — «subiectul Rubliov»? Și-a modificat, Tarkovski, crezul cinematografic? Greu de presupus. Și-a propus o experiență artistică inedită? Greu de presupus, de asemenea, pentru că «subiectul Rubliov» nu pare tocmai potrivit pentru experiențe. Atunci?

Răspunsul nici nu este, de fapt, prea complicat și «scara» filozofico-artistică pe care și-a propus s-o urce regizorul are doar câteva trepte: de la pictorul de biserică la pictorul unui ev; de la pictorul unui ev la evul însuși, care întîmplarea face să fie cel mijlociu; de la evul mediu, apoi, la condiția umană în ev; și de la condiția umană în ev la condiția umană pur și simplu. Doar câteva trepte. deci, dar cît de departe ajunge Tarkovski! Filmul istoric propriu-zis (care, în multe cazuri, se identifică cu superproducțiile vopsite cu roșu din belșug) rămîne, undeva, în urmă, ca o falsă sugestie. Filmul biografic aproape că nici nu se mai vede (și, de fapt, era și greu de întocmit o biografie Rubliov, pentru că ani întregi din existența celebrului pictor rus au ră-

*«Andrei Rubliov»
este unul din acele filme
care apar rar,
dar nu dispar niciodată
din memoria cinematografului*



Rubliov, din experiență în experiență

mas neexplicați, ca niște imense pete albe). Distanța pînă la capodoperă, în schimb, este inezisabilă.

Tarkovski, așadar (ca să simplificăm puțin lucrurile), și-a ales «subiectul Rubliov» pentru a face o capodoperă. Și a făcut-o. (Din această originală tentativă nu trebuie trase, desigur, concluzii pri-

pite). «Andrei Rubliov» este un film dintre acelea care apar rar, și greu, dar nu dispar niciodată. Anul 1973 va fi, probabil, anul adevăratei sale consacrări internaționale, chiar dacă filmul este puțin mai vechi, și între timp Tarkovski însuși și-a propus alte căutări artistice, cum ar fi acelea — indecise — din «Solaris».

**Dovezi împotriva
unui ev**

În ce constă forța de excepție a unui film, precum «Andrei Rubliov»? Personajul ales de Tarkovski este investit, cum spuneam, cu funcția de martor al unui ev întunecat și tragic. Personajul ales de Tarkovski, să-i spunem și noi

Andrei Rubliov (pentru că ar fi putut fi, foarte bine, și Andrei Rubliov) înregistrează, în peregrinările sale prin lume, numeroase «secvențe de viață», care se constituie în aprige dovezi împotriva evului. Simbolic, filmul începe cu o «tentativă de zbor» aidoma Christului din heliopterul lui Fellini care prefigurează lumea haotică din «La dolce vita»; un balon purtat de vânt, cu un om hăituit într-o nacelă improvizată, planează pe cerul lui Andrei Rubliov, și se prăbușește, fapt cât se poate de firesc, pentru că ideea de zbor nu este compatibilă cu ideea evului mijlociu. Este prima experiență de viață pe care o parcurge «martorul acuzării»...

Și Rubliov își continuă drumul cunoașterii... Un măscărici dintre aceia care știu să aducă cite un val de zîmbet într-un ocean de neguri, este arestat, și bătut, și îngenuchiat de oamenii stăpînirii, în fața unor zeci de priviri neputincioase... Ascuns, ca un hoț, de veselia deșănțată a semenilor, Rubliov asistă întâmplător la o înfricoșătoare, dementă și sublimă noapte de farmece, înregistrînd temător nu numai misterele evului, ci și ignoranța sa dementială... Pe albul imaculat al unui perete explodează o pată de durere: secvența orbirii meșterilor care au clădit o superbă biserică, pentru a nu mai face, vreodată, altcuiva, o alta, la fel de frumoasă, este o mărturie crudă, tragică, a barbariei; o fată surdo-mută și cu mințile întunecate plînge hohotînd în fața peretelui alb, murdărit... Invazia tătarilor — secvență de vîrf a filmului — provoacă personajului-martor și spectatorului-martor o spaimă fizică de atrocitățile evului...

Tăcerea, un protest vehement

Aici, la acest punct al națiunii, Tarkovski a avut o idee — fără nici o exagerare — de geniu. Cum spuneam, în biografia lui Rubliov există numeroase «pete albe», și îndeosebi perioada care a

urmat invaziei tătarilor n-a putut fi, în nici un fel, reconstituită. Soluția aleasă de Tarkovski are puține șanse să corespundă realității (dar filmul său nu este nici istoric, nici biografic!); continuă însă magistral intenția filozofică și artistică predominantă a autorului. După invazia tătarilor, înspăimîntat de atrocitățile omului față de om, rușinat de propria-i condiție umană, Andrei Rubliov își refuză dreptul de a mai picta și de a mai vorbi. Începe astfel «tăcerea», unul dintre cele mai semnificative episoade ale filmului, în care Rubliov, artistul de geniu, și omul de mare platformă sufletească, își continuă peregrinările prin lume fără a mai picta, fără a mai vorbi, refu-

zînd să înțeleagă că mărturiile sale despre epocă pot fi adevărate. Protestul său tăcut devine, de fapt, un protest vehement la adresa unei lumi nedemne; aici, în acest episod-cheie al filmului, Tarkovski își exprimă deopotrivă crezul despre condiția umană în genere și condiția artistului în societate.

Abia în finalul filmului, după ce asistă, tăcut, la un alt episod de viață, îndeosebi impresionant, Rubliov își va călca legămîntul tăcerii. El urmărește din umbră, etapă cu etapă, procesul turnării unui uriaș clopot, fiind martorul unor eforturi umane de mari proporții. El urmărește din umbră strădaniile băiatului care conduce, practic, întreaga operație a turnării clopo-

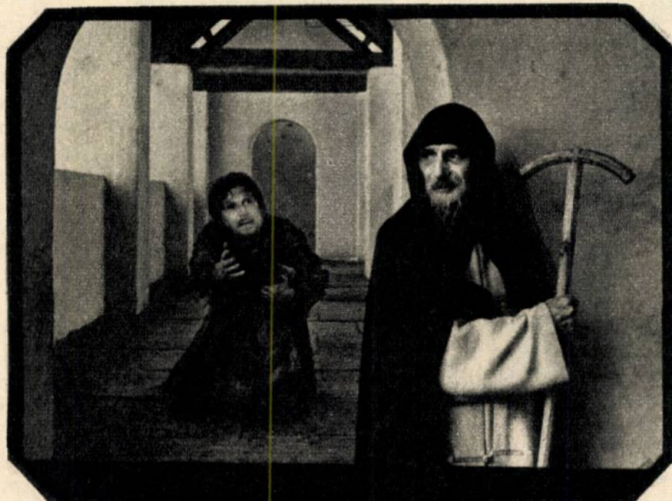
tului (pentru că după cum singur o spune acesta, el este singurul care deține, moștenit, «secretul» operațiilor), chinul băiatului, căutările acestuia, bucuria teribilă a izbînzii. Și cînd, la înăugurarea solemnă, printre sute de caftane și fireturi, copilul-meșter este alungat fără un semn, măcar, de recunoștință, Rubliov, care a văzut totul și a auzit totul, simte, pentru întâia dată, după ani de tăcere, nevoia unui cuvînt de îmbărbătare. Îl adresează băiatului, rupîndu-și legămîntul tăcerii. Îl adresează băiatului acesta, înecat în lacrimi de durere, singurul om căruia a simțit nevoia să-i vorbească după ani lungi de absență. Filmul (alb-negru) se termină cu o explozie de culoare: sînt, pentru prima oară în film, picturile artistului, care și-a recîștigat condiția în fața unui semen de durere și vise...

Cu o pasiune nemaiîntîlnită

Rareori un film cu o construcție dramaturgică atît de perfectă ca «Andrei Rubliov». La început, «tablourile» sînt scurte, fiecare secvență de viață pare un semnal, un semn de avertizare. Încetul cu încetul, apoi, semnalele devin tot mai puternice, tablourile au o respirație mai amplă, pentru ca episodul final, «Clopotul», să capete o extensie cît un sfert din film. La început, «tablourile» par dispartate, eroii episoadelor sînt mereu alții. Dar Tarkovski nu părăsește practic nici un fir de acțiune: în final le reunește pe toate (reapar și măscăriciul, și fata surdo-mută, și meșterii primelor secvențe) într-o împletitură măiestră.

«Andrei Rubliov» este un film de bijutier, și bijutierul acesta numit Tarkovski a montat piatră prețioasă lîngă piatră prețioasă cu o pasiune (talentul i-l cunoaștem bine, și de mult) pe care nu am mai întîlnit-o niciodată în nici un film al său...

Călin CĂLIMAN



Rubliov, pelegrinul tăcut

Rubliov, martorul unui ev întunecat și tragic





Alla Demidova: vigoare, dinamism, forță.

Economie politică și film

În amfiteatrul Institutului de teatru moscovit, poate fi întâlnită, predînd economia politică, o profesoară extrem de atrăgătoare. Văzînd-o cum predă, cu o voce calmă, egală, noțiuni rigurose științifice, nu poți imagina pe actrița Alla Demidova în ipostaza de femeie plină de temperament, de nerv, de dinamism, așa cum am văzut-o în filme ca «6 iulie», «Doi camarazi», «Măsura riscului», «Cadavrul viu», «Pescărușul»...

Începutul carierei ei a fost dificil. După trei ani de școală de coregrafie,

a fost respinsă la admiterea în Institutul de teatru. «Convinsă că nu am talent, am intrat la Institutul de științe economice — mărturisește Demidova. Totuși, am încercat din nou. Am încercat să joc într-un teatru studențesc, condus de Aleksei Arbuzov și Roland Bikov. Și de data aceasta — eșec. Calificativul: lipsă de aptitudini. Asta putea să însemne sfîrșitul. Dar a fost de fapt un început. Fiindcă abia atunci am înțeles că trebuie cu orice preț să fac ceva, să acționez, ca să le dovedesc tuturor că sînt în stare să joc, că am talent. Cred că am devenit actriță, doar ca să le dovedesc aptitudinile mele. Și acum mă miră că am avut atîta voință»...

Iată motivul pentru care personajele create de Alla Demidova sînt atît de puternice, vădesc atîta tărie de caracter, forță, vigoare!

O portocală poluantă

Stanley Kubrick e un regizor care de la debut, acum 20 de ani, era hotărît să se opună rutinei hollywoodiene. Datorită lui au fost realizate, într-o vreme cînd nici un regizor nu îndrăznea să iasă din limitele unui conformism care ținea de rețete comerciale desuete, filme ca «Spartacus» sau ca «2001, Odissea spațiului». În 1972, Kubrick s-a întrecut pe sine. A imaginat prin «Portocala mecanică» o peliculă realizată cu geniu, dar în același timp un film poluant despre o lume poluată; un film agresiv și violent despre dezordinea și urîțenia, mizeria și vacarmul unei lumi în care bîntuie viciul. Un univers al teroarei, în care nu pătrunde nici o rază de lumină, nici un gram de oxigen. Un univers închis ca o portocală, dar mecanizat la perfecție (de unde titlul filmului, film în care abundă efecte vizuale, sonore, muzicale, erotice, film-foc de artificii, plin de secvențe-șoc halucinante). Eroul filmului, Alex, un violent, un monstru, e prins și, la închisoare, acceptă să devină cobaiul unui tratament psihomatic menit să-l transforme în om echilibrat. Dar devine un robot, un om fără simțuri și sentimente, o victimă a lumii capitaliste.

Alex, omul — cobai



cinerama



Grace Kelly, prințesa

Actriță-prințesă-actriță

Acum 16 ani, Gracia Patricia de Monaco, era actrița Grace Kelly din Hollywood. Producătorul și regizorul Bill Marshall a convins-o în 1972 să se reîntoarcă la Hollywood și să turneze în filmul lui, «Prăbușirea», ca parteneră a lui Richard Burton. Gracia Patricia a semnat contractul cu două condiții: să nu apară în scene de dragoste (Grace Kelly are trei copii pe care îi crește sever); onorariile ce i se cuvin să fie vărsate organizației de Cruce Roșie din minusculul principat Monaco.

Grace Kelly, actriță



O actriță cu două fețe

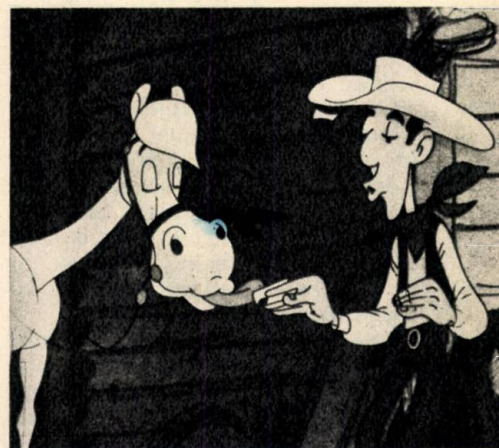
Filmul cunoscutului cineast ceh, Juraj Herz, o aduce pe ecran într-un dublu rol, ca interpretă a două personaje total diferite: două surori, una tânără, frumoasă, bună; cealaltă urâtă, rea, răzbunătoare — pe actrița Iva Janzurová. În filmul «Morgiana» (ecranizarea unei povestiri de Aleksandr Grin, care se petrece «cîndva» la începutul secolului, «unde» pe meridianele Europei), Iva Janzurová va avea prilejul să-și dovedească aptitudinile actricești. Ea ne va reaminti, poate, de prodigioasa creație a Elisabetei Bergner dintr-un film realizat între cele două războaie, «Viață furată».

Oricum, ambiția regizorului, după cum singur mărturisește, este ca «spectatorul să-și dea seama că cele două femei, total diferite, sînt incarnate pe ecran de una și aceeași actriță, căci un asemenea artificiu este de natură să-i cucerească pe spectatori...»

Janzurová, interpreta dificilei dedublări



Francezii animă animația



Eroii povestirii: Lucky Luke și Jolly Jumper

Începînd din anul 1968, au apărut — în exclusivitate, în revista «Pilote» — desenele caricaturistului belgian Morris. Eroul lui Morris era curajosul cow-boy iubitor de dreptate, Lucky Luke. Încă de atunci, René Goscinny, redactorul șef al publicației «Pilote», și Pierre Tchernia, cunoscutul creator de gaguri de la televiziunea franceză, au avut un singur gînd: să-l ecranizeze pe Lucky Luke. Și și-au realizat gîndul: Lucky Luke a apărut pe ecrane. Cu aceleași veșminte pe care le purta la naștere — pălărie albă și cămașă galbenă, fular roșu, haină neagră și pantalon albăstru, pistol (de altfel încărcat o singură dată de-a lungul lungii cariere de neînfocat pistolar!) și în tandem cu același unic prieten și confident, calul alb cu coamă galbenă, Jolly Jumper, un cal cu multă judecată, mai omenos uneori decît propriul său stăpîn!

Așa că despre desenul animat Lucky Luke, prezentat în 1972 în premieră și cu mare succes la Paris, se poate afirma că e o fermecătoare parodie. O parodie realizată de francezii la adresa westernurilor americane.

cinerama

Florinda Bolkan și «Anonimul...»

«Ciudat — declară Florinda Bolkan — dar nimeni nu m-a încurajat să fac acest film. Dimpotrivă, toată lumea spunea: «Nu trebuie să-l faci, e periculos. De fapt, ne aflăm în plină perioadă sexy, iar acest film era într-adevăr foarte romantic și atât de sentimental, încât cunoscătorii apreciau că ar putea fi o mare greșeală tactică să accept rolul. Dar cum eu îl doream neapărat, am răspuns că prefer să fac o mare greșeală decât o serie întreagă de greșeli mici...»

Adevărul a fost de partea Florindei Bolkan, pentru că «Anonimul venețian» a devenit nr. 1 italian pe lista box-office-ului din ultimul sezon și, în același timp, a impus-o pe Florinda Bolkan ca pe unul dintre cele mai solide nume în lumea filmului european.

Un rol romantic într-un film romantic



Florinda Bolkan: un nume bine așezat în lumea filmului.



cinerama

«Jocuri de feline»



Două «feline»: Ildiko Piros și Eva Dombradi

După ce a stîrnit vîlvă la Cannes cu filmul «Iubire», după ce și-a cucerit un renume, pe plan mondial, cu același film (într-o critică publicată de Institutul de film britanic se notează că nu se poate face o mai bună apreciere a filmului, decît remarcînd că, la o revizionare, pelicula apare mai perfectă, mai densă), regizorul maghiar Karoly Makk a trecut la realizarea unui nou film. Titlul: «Jocuri de feline». Protagoniste: Ildiko Piros și Eva Dombradi, două — fermecătoare — speranțe ale studiourilor din Budapesta.

Succesul incomunicabilității

Chiar și Eugen Ionescu s-a lăsat sedus de film. Autorul și animatorul teatrului numit al incomunicabilității rămîne și în filmul pe care l-a scris și interpretat — și care se numește «La vase» (Mocirla) — tot pe tărîmul obsedantului său leit-motiv. El a declarat presei că intenția sa a fost ca acest film, realizat la comanda televiziunii franceze, să fie foarte vesel și alert, dar i-a ieșit invers. Este vorba, în realitate, de povestea descompunerii spirituale a unei singurătăți — un om rămînînd închis mai multă vreme în camera sa de hotel și neavînd curajul să se dea jos din pat ca să înceapă o zi nouă...

Eugen Ionescu, sedus de film



Săracul copil bogat

Carlo Hubert Leone — Carletto, Cipi pentru părinții săi, Carlo Ponti și Sophia Loren, este păzit cu aceeași strășnicie ca bijuteriile coroanei engleze. Frica de a nu fi furat îi torturează pe părinți. Dar asta nu e tot. Cipi mănîncă nu după pofta inimii ci după prescripțiile medicale. Totul în jurul lui trebuie să fie steril. De frica bolilor contagioase este lipsit de prietenia altor copii. Jucăriile lui costă sume enorme, dar singura persoană de lîngă el este guvernanta elvețiană Ruth Papst care îl izolează de restul lumii.

O scurtă schimbare în viața micului Cipi s-a petrecut atunci cînd «unchiul» Kokoschka — prietenul familiei — și pictor i-a făcut portretul. În atelierul pictorului erau soldați de plumb, căluți, iepurași, cu care putea să se joace în voie împreună cu unchiul Kokoschka.

Restul timpului sub supravegherea guvernantei, fără prieteni, singur, singur... De unde se vede că și singurătatea se moștenește.

Carlo Hubert Leone, Carletto, Cipi



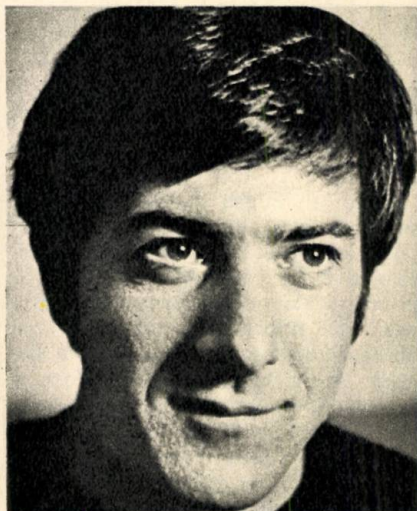
Între Praga și California



Frumoasa Olga devenită Olinka

Olga Schoberova s-a născut la Praga, unde a terminat liceul și a lucrat ca funcționară. Regizorul Antonin Kachlik o remarcă (în urmă cu 15 ani) și o distribuie în comedia muzicală «Am fost zece». Două filme ulterioare îi lărgesc popularitatea: «Joe-Limonadă» (Oldrich Lipski) și «Cine vrea să o ucidă pe Jessie» (Vaclav Vorlicek). Numele Olgae Schoberova se transformă peste noapte în Olinka Beroval — un nume de rezonanță internațională. Olinka Beroval — alias doamna Olga Harris, căci Olga s-a căsătorit între timp cu actorul și producătorul american Brad Harris — face naveta între Cehoslovacia (unde a turnat în «La revedere, pe curînd în iad» de Juraj Jakubisko) și California, unde locuiește, împreună cu sotul și fiica ei Sabrinka.

Întrebată de reporteri, la Praga, care e filmul ei preferat, Olga-Olinka nu a numit unul din filmele în care a jucat ea, ci «Cow-boy-ul de la Miezul nopții» de Schlesinger. «Găsesc că Dustin Hoffman este un actor mare, remarcabil; joacă cu o artă desăvîrșită».



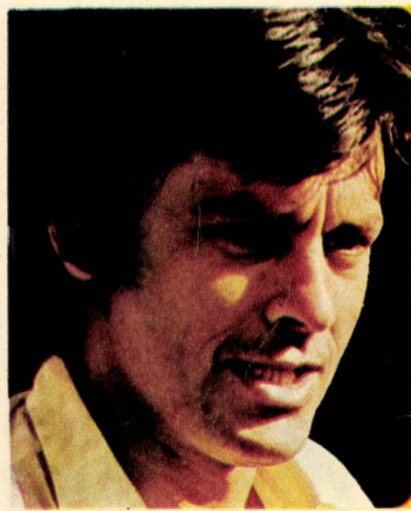
Hoffman, preferatul Berovei

Manechinul devine vedetă



Partenera lui Montand și de Funès.

Numele Karin pare să aibă rezonanțe norocoase în 1972. Karin Schubert, de origine germană, poza pentru coperte și reclame. Gérard Oury a văzut-o la Roma și a distribuit-o în primul ei rol: regina Spaniei în «Mănia grandorii». Astfel Karin Schubert a devenit partenera actorilor Yves Montand și Louis de Funès.



«Mai sînt încă tînăr...»

19 posibili Deloni

După cît se pare, cinematografia franceză numără în ultima vreme 19 debutanți talentați, care întrunesc toate condițiile să se afirme. Ei au fost strînși în jurul lui Alain Delon (în centru, în rîndul 1) și pozați — ca într-o fotografie aniversară — în scop publicitar... Pentru ca această poză-document să facă înconjurul lumii și să servească pe toate meridianele ca demonstrație și argument vîdînd tinerețea și vitalitatea cinematografului francez (într-un moment în care această vitalitate este — pe drept cuvînt — contestată).

Alain Delon i-a mărturisit reporterului revistei «Jours de France» că a fost încîntat să pozeze astfel, înconjurat de speranțele Franței. În primul rînd, fiindcă apare evident că mai e tînăr, chiar și înconjurat de cei 19 viitori și posibili «Deloni». În al doilea rînd, fiindcă a mai pozat în aceeași ipostază acum 15 ani, într-o fotografie avînd aceleași scopuri publicitare. Cei care-l înconjurau atunci se numeau Brialy, Charrier, Blain, Casel...

cinerama



Alain înconjurat de cei 19 posibili Deloni

O nouă Pierangeli

Patrizia Pierangeli este sora actriței italiene Ana-Maria Pierangeli, care a murit anul acesta în împrejurări tragice. Despre Patrizia Pierangeli nu s-a știut pînă recent că a urmat cursuri de artă dramatică la Londra și New York. Ea dorea să păstreze secretul cu strășnicie. Pentru ca, deodată, să se lanseze cu hotărîre pe ecranele franceze. În filmul «Nu vom îmbătrîni împreună», debutanta Patrizia Pierangeli, în vîrstă de 20 ni, se află în distribuție, alături de capete de afiș ca Marlène Jobert și Jean Yanne.

Patrizia Pierangeli a preluat ștafeta



«Mă adresez tinerei generații»

După scenariul cunoscutului scriitor bulgar Pavel Vejinov, regizorul debutant Ivan Nicev a realizat filmul «În zori». În rolurile principale Gheorghe Stoianov, Andrei Ceaprazov, debutantul Filip Maleev și binecunoscuta actriță Nevena Kokanova.

Kokanova, mesagerul lui Ivan Nicev



«Filmul meu se adresează tinerei generații, chiar dacă acțiunea se petrece în 1943 ..», afirmă Nicev. «Mulți

tineri intelectuali gîndesc astăzi că e suficient să fii foarte bun pe plan profesional, ca să devii util societății. Întrebarea pe care o pune filmul meu este cum să te comporti în situații dramatice...

Din nou «Pe aripile vîntului»

«Pe aripile vîntului» — best-sellerul librăriilor și al sălilor de cinema din anii '50 — a devenit spectacol de operetă în Londra anului 1972. Celebra Scarlett O'Hara, căreia regretata Vivien Leigh i-a împrumutat trăsăturile ei (chiar și cu prilejul refacerii filmului pe ecran lat și color, așa cum îl vom vedea și noi în curînd) este de astă dată June Ritchie, o actriță cu temperament vulcanic și voce de primadonă.

June Ritchie în «Pe aripile vîntului»



Perle Galice

«Bătrînețea sa poate fi asemănată, de exemplu, cu cea a lui Victor Hugo, care a murit la 83 de ani, plin de viață»

(Point de vue, 12.VIII.1954)

«Domnul Lafarge s-a născut la 14 martie 1892, la Jarnac (Charente), după studii aprofundate»

(Sud-Ouest, 6.III.1954)

«Marcel Gagnon, 70 de ani, s-a sinucis cu 5 focuri de revolver în timp, trase fiecare la interval de cîte un sfert de oră»

(République du Centre, aug. 1954)

«Cu ocazia celei de a 400 aniversări de la moartea lui François Rabelais — un interviu exclusiv al marelui scriitor»

(Allobroges, 6.XII.1953)

«Celebrul pictor Henri Matisse a murit ieri la Nisa. De azi dimineață, maestrul «chauvinisme»-ului odihnește pe un mic pat de fier din salonul său»

(Dauphiné libéré — 5.XI.1954)

«La ora 21, la cinema Splendid: «Dragostea sfîrșește în zori» (dacă e timp frumos)»

(Ouest-France, 7.IX.1954)

«Duminică, 25 iulie, la ora 21, o dramă psihologică: «Victor». Este povestea unui om cumsecade, credincios unei prietenii înșelate, care riscă să-și rateze viața cu Jean Gabin, Françoise Christophe, Brigitte Auber»

(Presse de la Manche, 24.VII.54)

«O poveste caraghioasă» reunește o interpretare fără pereche, cu Broderick Crawford și Claire Trevor, înconjurați de delicioasa Virginia Gibson»

(Nice-Matin)

«Ludovic al XIV-lea deține rolul lui Sacha Guitry, iar Claudette Colbert pe cel al marchizei de Montespan»

(Elle — 8.III.1954)

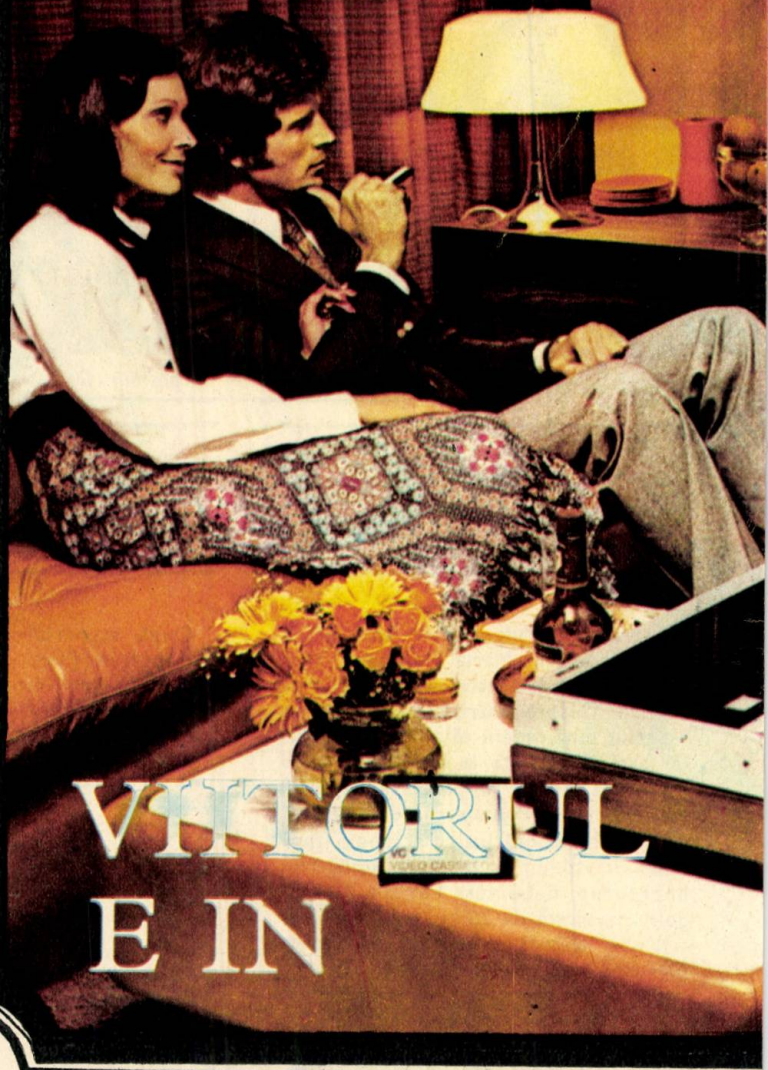
«Concursul celei mai frumoase vaci din canton a fost cîștigat de doamna Marboeuf, soția devotului nostru primar»

(Gazette de Lausanne, 18.IV.1953)

«Doamna Basile, profesoară la Saint-Quentin, roagă respectuos persoanele care-i citesc corespondența înainte, să nu-i rețină scrisorile mai mult de 24 de ore»

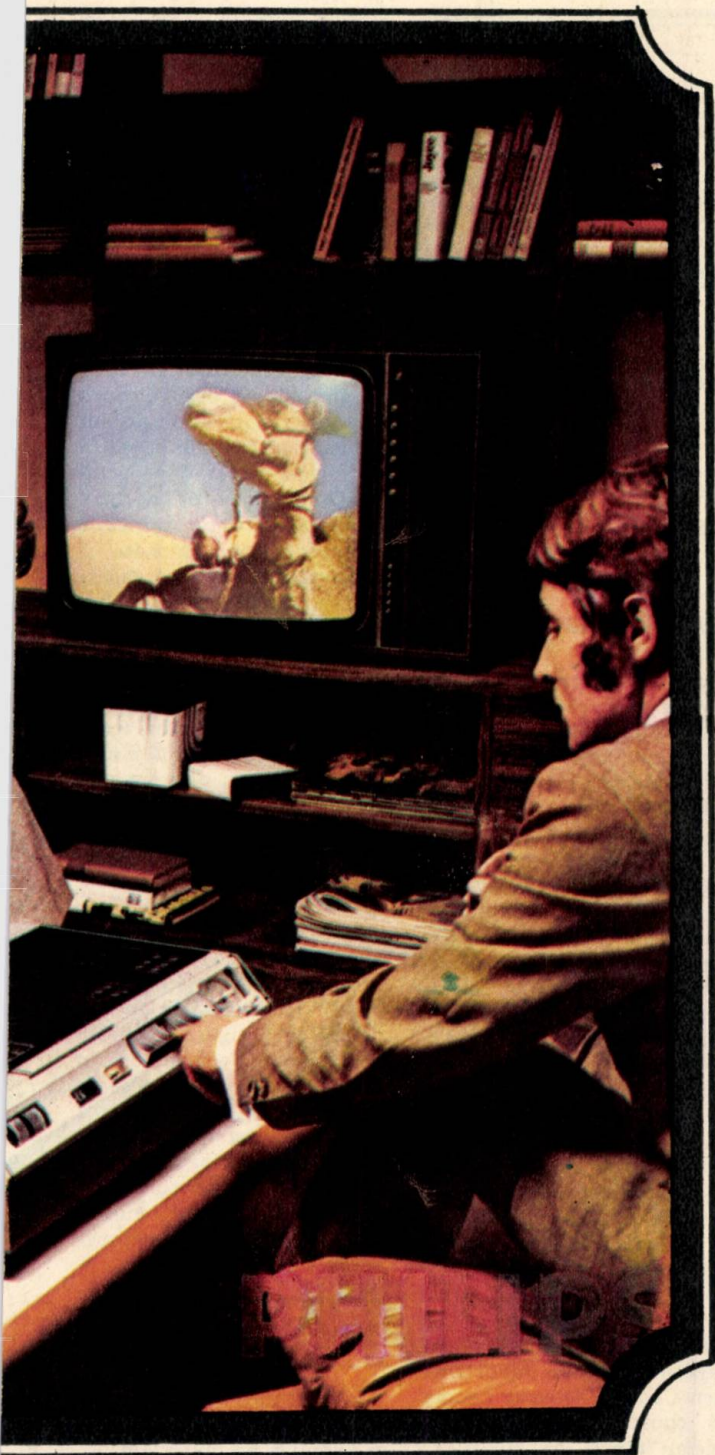
(Courrier de Paimboeuf — 1953)

FILMUL
ieri,
azi,
MÎINE



VICTORUL
E IN

Video



casete ?

*VIDEOCASETA,
un cinematograf domestic.
VIDEOCASETA,
un mijloc de educație.
VIDEOCASETA,
un mijloc de informație.
VIDEOCASETA
nu poate fi contestată.*

Cine vine de la Paris pe șoseaua națională nr. 6 și se îndreaptă spre Lyon, Marsilia și, de acolo, mai departe spre Coasta de Azur, întâlnește în drum o așezare modestă cu aer medieval: Chalon-sur-Saône.

Aici, cu 150 de ani în urmă, Nicéphose Niépce, descoperitorul fotografiei, una dintre cele mai fecunde minți ale timpurilor moderne, atrăgea atenția omenirii (în 1822) că a găsit «în emanațiile fluxului luminos un agent susceptibil să imprime de o manieră exactă și durabilă imaginile transmise de un sistem optic».

După un secol și jumătate, timp în care fotografia s-a metamorfozat imprevizibil în film și televiziune, o nouă cucerire a tehnologiei secolului, cel de «al treilea val al electronicii», după radio și TV, cum îi spune Peter Guber, vicepreședintele de la Columbia Pictures, suscită interes, înfierbîntă imaginația și stîrnește controverse aprinse asupra perspectivelor de viitor: Videocaseta.

**Să fim atenți,
să fim receptivi**

Poate că se exagerează într-o zgomotoasă campanie de presă, în care interesele economice ale marilor concerne

electronice CBC, RCA, Matsushita, Panasonic, Victor & Co., Phillips, AEG, Telefunken, Ampex Corporation, Technicolor, etc., etc., sînt evidente. Și totuși un elementar bun simț ne îndeamnă să fim atenți și receptivi față de caseta minune, ce ar putea să însemne, ca intenție și scop, un nou și spectaculos mijloc de divertisment și informare la domiciliu.

Căci, cine ar fi bănuț în 1822, privind prima «natură moartă» a lui Niépce, că modesta, imperfecta, curioasă imagine fotografică fixată rudimentar pe o placă metalică acoperită cu asfalt sirian, se va dezlănțui malign pînă la scara unui adevărat cancer vizual al zilelor noastre, cu implicații atît de profunde în educația, atitudinea și mentalitatea contemporanilor noștri?

Videocaseta promite să însemne și mai mult, pentru că noul «cartuș audio-vizual» reprezintă pînă la urmă cinematograf domestic, televiziune, sistem editorial și educațional, fiecare luat în parte și toate la un loc. Instrument modern de înmagazinare și difuzare a informațiilor și divertismentului, videocaseta va influența puternic, dacă nu chiar revoluționar, cinematograful, televiziunea, învățămîntul. Luați numai sistemul de educație; de la grădinița de copii și pînă la di-

ploma universitară, videocasetă va da posibilitatea studiului de uz personal fără sală de curs și fără profesor.

Exagerări? Numai în parte. Tendința către studii la domiciliu a fost demonstrată în R.F.G., în anul 1970, unde GDR-TV a realizat 26 de lecții din primul său curs de matematică electronică. Rezultatul? 400 000 de cursanți, din care majoritatea au trecut examenul de verificare obținând certificate de absolvire a cursului. Și acesta este numai un exemplu.

Douăzeci de sisteme în lucru

Toate marile companii din industria spectacolului, 20-th Century Fox, United Artists, Columbia Pictures, Embassy Pictures, M.G.M., Rank etc., se află în plină cursă pentru a fi prezente cu spectacole video la domiciliu. Totul este pus în mișcare în favoarea acestei noutăți.

Cel puțin 20 de sisteme se află în lucru sau în curs de experimentare. Numai în ultimul an au fost demonstrate nouă și toate erau capabile să asigure o calitate bună a imaginii, cîteodată net superioară recepției medii pe calea undelor. «În acest măr de aur — spune D. Lachenbruch — există și un vierme». Niciunul dintre sistemele importante nu poate folosi cartușele celuiilalt sistem. Perspectiva videocasetei va fi decisă, pînă la urmă, de acceptarea unui sistem standard.

Din punct de vedere tehnic și constructiv, nouă sisteme mai importante se confruntă astăzi pe piața mondială, așteptînd startul pentru marea și dramatica confruntare cu consumatorul. Iată denumirile lor și societățile care le lansează:

1. EVR (Electronic Video-Recording) — C.B.S.
2. Cartrivision — AVCO Corporation
3. Videocasetă — SONY
4. V.C.R. (Video Cassette Recorder) — PHILLIPS
5. Selectavision — R.C.A.
6. Instavision — AMPEX

A ignora azi perspectivele casetei, fie măcar și în zona educației sau informației, înseamnă a comite o gravă eroare

7. Filmul Super 8 — TEH-NICOLOR

8. Videotronic — MPO

9. Videodisc — DECCA

Sistemul EVR, elaborat de laboratoarele CBS și intrat în producție la Motorola, folosește un film îngust microgranular de 8,75 mm, conținînd două coloane de imagini distincte. Pentru cartușul alb-negru, fiecare coloană poartă o imagine separată, cu o durată de program de 50 minute. În cazul casetei în culori, înregistrările sînt tot alb-negru; diferența constă în faptul că una din coloane conține informația de luminanță a imaginii, iar cea de două coloane informația de culoare, durata de proiecție reducîndu-se la jumătate.

Lupta pentru supremația casetei

Cartușul conținînd filmul îngust seamănă cu un disc de 45 rot./min., ce se încarcă într-un aparat de reproducere compact «teleplayer». Conectat direct la fișa de antenă a oricărui televizor alb-negru sau color, sistemul reproduce imagini de o înaltă calitate, avînd posibilitatea unei proiecții accelerate, mers încet sau stop cadru.

În lupta pentru supremația casetei, CBS pare a fi prima

victimă. Autoarea sistemului EVR a decis recent să se retragă din asociația cu Imperial Chemicals Industries și CIBA-Geigy, pierderile societății fiind evaluate la 25—30 milioane dolari.

Sistemele Videomagneto (Cartrivision AVCO, Videocaseto-Song, VCR-Phillips și Instavision-Ampex) folosesc pentru înregistrarea și reproducerea imaginii banda magnetică și magnetoscopul, după modelul benzilor audio. Avantajul sistemelor videomagnetice în raport cu toate celelalte este evident: posesorul aparatului poate să-și înregistreze singur programul, să-l reproducă și să-l șteargă după dorință.

Conceput de gigantul electronic olandez PHILLIPS, casetă VCR este singurul sistem ce se pretinde să devină un fel de standard, în urma înțelegerii cu cîteva importante firme europene ce au promis să construiască aparate pe același model de cartuș. La mică distanță urmează Song, care trezește interes prin calitatea ireproșabilă a imaginii și costul mai redus al aparatului (cca. 400 dolari).

Sistemul Selectavision aparținînd societății RCA folosește un principiu cu totul nou și original de înregistrare-redare. Este vorba de

fixarea imaginii pe o bandă de material plastic, pe baza lasserului și a înregistrării fotografice. Concurentul «pur singe» al RCA va însemna prima aplicație a lasserului în locuințele particulare.

Aflat abia în fază, experimentală, sistemul este încă departe de a fi lansat pe piață, deși se întrevide o calitate bună și cu preț coborît al casetelor.

Sistemele bazate pe filmul Super 8 (Tehnicolor și MPO) nu sînt altceva decît dispozitive de adaptare ce permit proiectarea filmului în culori de format Super 8 pe ecranul unui televizor normal. Noile aparate de proiecție cu cartuș, perfecționate și automatizate pe ideea «apasă și vezi filmul», sînt replica «optică» a videocasetelor față de soluțiile electronice.

Videodiscul se deosebește fundamental de toate sistemele anterioare, prin aceea că rola de bandă sau film este înlocuită de un disc din material plastic, subțire și flexibil, asemănător celui de 45 rot./min. Elaborat de AEG, TELEFUNKEN (R.F.G.) și casa DECCA (Anglia), discul este reprodus pe un pick-up video, la care viteza de reproducere este de 1 800 rot./min. în loc de 33,1/3. Un disc de 20 cm. asigură o durată de program de 5 minute în alb-negru. Pînă la lansarea modelului pe piață se afirmă că aparatul va reproduce și culoarea. Principala atracție a acestui sistem o constituie simplitatea și costul redus al pick-up-ului și a videodiscurilor.

Argumente pro și contra

În acest turn Babel al videocasetelor, prețul aparatului va juca un rol determinant. Cursa va fi cîștigată nu numai de soluția tehnică cea mai originală sau cea mai perfecționată, dar și de către cea mai ieftină. Calcule optimiste demonstrează că prețul videocasetelor (5—10 dolari) vor scade vertiginos pe măsură ce consumul va fi din ce în ce mai mare. Noutatea



«FilMOTECA personală, ca o bibliotecă



Videocasetă. o casetă de magnetofon.



*Aceeași operație ca și la casetofoane
Numai că rezultatul e sunet plus imagine*



invenției va face ca perioada de asimilare cuprinsă între introducerea pe piață și momentul producției de vîrf a videocasetei să nu depășească 2—5 ani, deși frigiderului i-au trebuit 34 ani, grătarului electric, televizorului și mașinii de spălat 8 ani.

În efuziunea generală, care prevede casetei minune același destin pe care l-au cunoscut tipăritura și fotografia, se fac auzite și voci ce îndeamnă la prudență, observare și expectativă. Casandre mai puțin optimiste prevăd mari inconveniente psiho-sociale cu privire la noul mijloc audio-vizual, lăsînd să se înțeleagă discret că acest nou instrument al cunoașterii prezintă pericolul izolării individului de colectivitate, ce poate merge pînă la o societate de mizantropi și muți.

Sînt argumente pro și contra casetei. Oricum, ea nu poate fi contestată și cu atît mai puțin ignorată. În 1825, cînd George Stephenson lupta în Camera Comunelor pentru finanțarea primei linii de cale ferată între Manchester și Liverpool, supremul argument al unui opozant era acela, ramas de altfel celebru: «și ce se va întîmpla dacă pe linie va apare o vacă?» Inventatorul locomotivei cu abur a răspuns: «va fi cu atît mai rău pentru vacă!»

A ignora astăzi perspectivele casetei, fie măcar în zona educației și informației, înseamnă a comite o gravă eroare. Din păcate, pentru mulți dintre noi, problema rămîne încă puțin cunoscută și fără a se studia implicațiile.

Constantin PIVNICERU

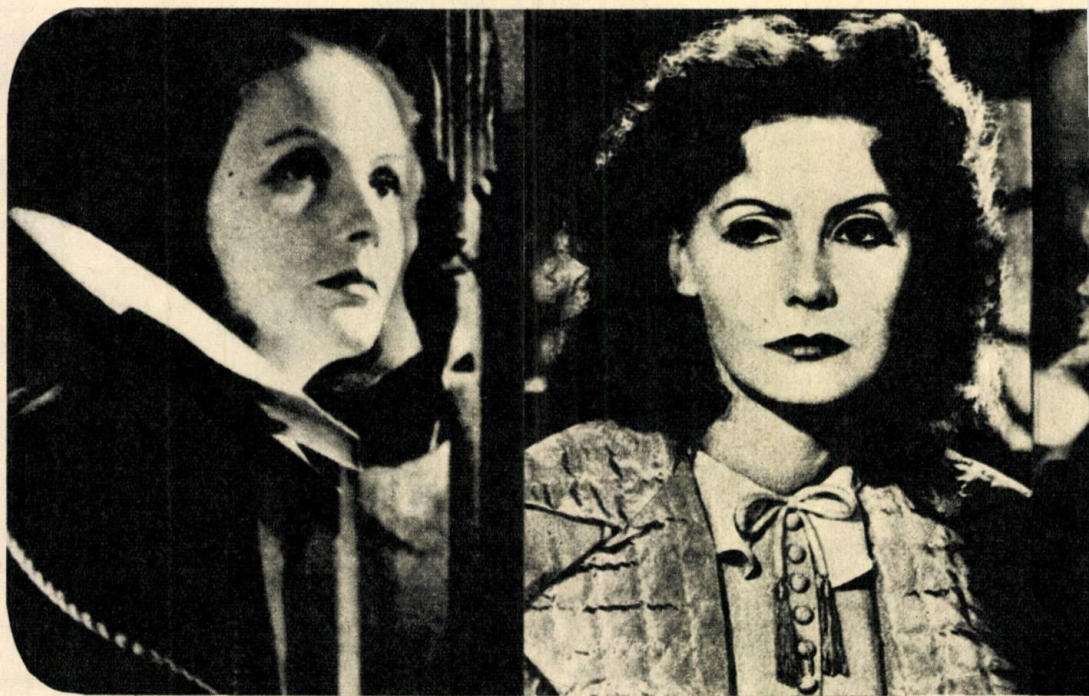
Nu trebuie să ai o imaginație științifico-fantastică pentru a concepe, într-un viitor nu prea îndepărtat, existența filmotecilor personale, de tipul bibliotecilor, al discotecilor, al fonotecilor de astăzi.

Ce creează necesitatea «inimității» cu un film, dacă nu transferul lui din domeniul divertismentului public în acela al unei delectări de profunzime, ce creează necesitatea revenirii asupra unei opere, dacă nu apartenența ei la inepuizabila artă?

Trebuie să mărturisesc că, neavînd instinct de proprietate, mă mulțumesc și cu o carte împrumutată dintr-o bibliotecă — personală sau publică — cu condiția s-o pot găsi la momentul oportun.

Ce înseamnă «momentul oportun»? Ce mă face să mă adresez unei cărți în locul alteia? Evident, un interes, o curiozitate, o stare. Dacă vreau să formulez un omagiu marilor maeștri ai acurateții stilistice — voi reciti Pseudokineghetikos și proza lui Caragiale. Mi se semnalează apariția unui autor nou, deosebit de înzestrat — îi caut și-i citesc cartea. Am o stare adolescentină — recitesc «Ondine». O, acești oameni minunați, cu lumile lor zburătoare, însoțindu-ne existența, impulsivînd-o, căuțindu-i și dîndu-i un sens, înnobilînd-o prin dezinteresarea și etica frumuseții! Iată, se face seară, ziua a fost poate confuză, discul cu muzică de Bach îi limpezește și-i echilibrează contrastele. O discuție în doi, pe fond de «free jazz», întreține o savantă tensiune psihică. Mai greu e să contempul în singurătate o compoziție de Breugel — dar, oricum, în expoziție, există o banchetă în fața tabloului, privitorii din

*Îmi imaginez foarte bine un prozator
care, lucrînd la o carte despre țărani,
ar dori să consulte
cîteva filme de răsunet
pe această temă*



...n-am avea decît de ales cu care

jur sînt îndeobște tăcuți și gravi.

Iar ceea ce părea cu desăvîrșire improbabil — filmul la domiciliu — iată că a devenit o propunere a realității (dincolo de performanțele televiziunii).

Atît de deprinși sîntem «din moși-strămoși» cu «a merge la cinema», distracție duminicală asemănătoare cu «a merge la restaurant» sau «a

merge la șosea», încît relativ noua ipostază a cinematografului, aceea de artă capabilă să producă genii și capodopere, provoacă încă uimire și șoc.

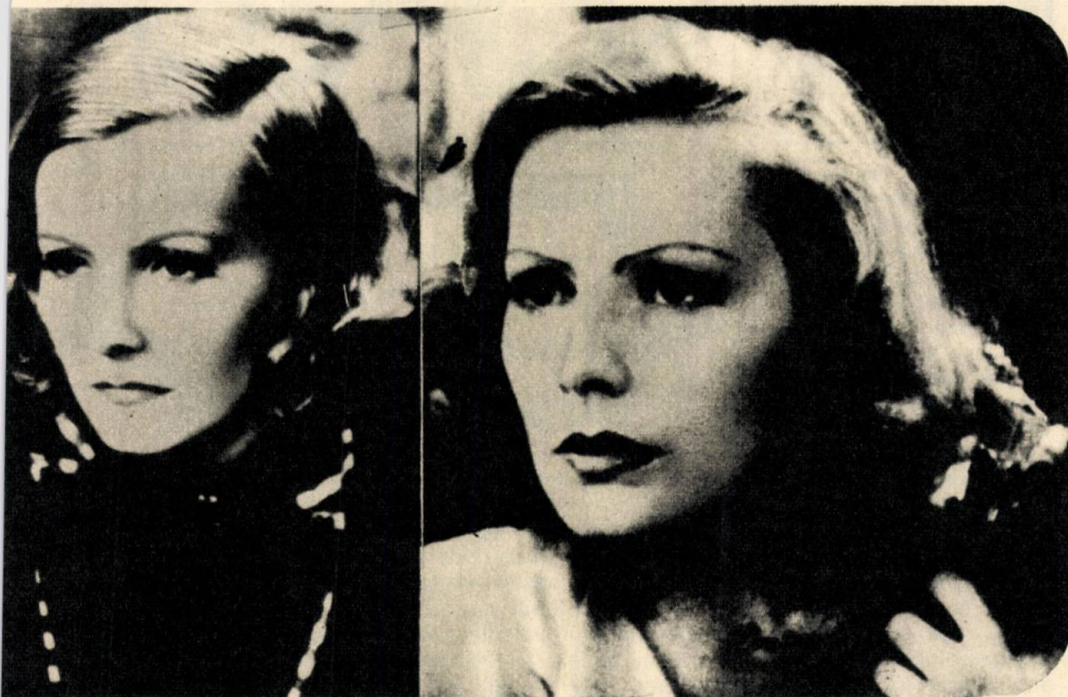
Mai firesc pare ca un istoric sau un critic de specialitate să poată face recurs la o filmotecă în care să afle «spețe» de la începuturile bufe pînă la cele mai rafinate speculații moderne.

Dar tot atît de firesc devine pentru spectatorul îndrăgostit de cinematografie, gestul de a dori de pildă să vadă, într-o săptămînă Greta Garbo — opere alese sau complete.

Filmoteca s-ar putea constitui pe actori, pe regizori, pe genuri, sau chiar pe tematici și subiecte. Îmi imaginez foarte bine un prozator care,

FELLINI

*Dar tot atît de firesc devine,
pentru spectatorul îndrăgostit de cinema,
gestul de a dori să vadă
într-o săptămînă
Greta Garbo, opere alese sau complete*



din filmele Gretei Garbo să începem vizionarea...

lucrînd la o carte despre țărani, ar dori să consulte cîteva filme de răsunset pe această temă. Și, tot atît de bine, îmi imaginez starea de spirit sau de suflet care ar «cere» un Antonioni sau un Fellini (sau un Peter Sellers).

Faptul că se recurge la un film nu ca la un interludiu separînd două activități sau preocupări «serioase», ci ca la un reper în ordine afectivă

și intelectuală, ca la o transfigurare problematică și esențializată a vieții, plasează definitiv această reacție în rîndul artelor de prestigiu, consacrare și durată.

Prejudecățile care mai viciază această recunoaștere se datorează colosalei productivități a genului care favorizează evident, și cantitatea de mediocritate și ger-

minația unor multiple degradări, conjuncturalul tehnic și cel comercial jucînd un rol dominant.

Dar nu e mai puțin adevărat că, de pe acum, numărul operelor cinematografice de o deosebită valoare îndrătuiește o selecție, o cronologie, o disciplinare estetică de tipul celor de care au parte surorile lor «eterne»,

nu atît de derutant de recente.

D.I. Suchianu recomandă, pe bună dreptate, vizionarea unui film de 2-3 ori, lucru cu atît mai valabil astăzi, cînd filmul de calitate, păstrîndu-și caracterul direct captivant, de sugestii simultane, invită la aprofundare și reflexie, iese din divertismentul instantaneelor schematice și, mai mult sau mai puțin, superficiale. Chiar și numai vizual, un film al unui mare regizor cu simț plastic ne solicită o anumită «înărmare» a imaginii care implică o re-vedere.

Poate că, văzînd de mai multe ori «Hamlet» al lui Olivier, sursele descoperirilor și ale redescoperirilor să fie mai puțin percutante ca la recitirea operei lui Shakespeare (astfel de raportări, mai ales în cazul unor creații «refractare» sînt inevitabile). Cert este că «Hamlet»-ul lui Sir Laurence a fost unul din simptomele constituirii patrimoniului cultural cinematografic.

De pe acum, el este compus din romane, poeme, drame și comedii celebre (aș putea spune, desigur, și simfonii, preludii, lied-uri) iar faptul că-mi permit să urez de «nomenclatorul» unei alte discipline nu înseamnă decît că recunosc trunchiul unic al tuturor artelor și nicidecum că neglijez tot atît de pregnantă lor specificitate.

Nevoia noastră de frecventare a artei cinematografice devine tot mai «intimă» și, reîntorcîndu-ne la realitatea previzibilă a filmotecii personale, nu ar fi de mirare ca, invitați fiind la o petrecere, să refuzăm, spunînd: «Nu, astă-seară stau acasă să citesc «Satyricon»-ul lui... Fellini».

Nina CASSIAN

Casetele audiovizu

E vremea — nu trebuie așteptată întotdeauna ultima clipă, ora H, pentru a te gândi și aduce un elogiu funebru orei A sau orei B — e vremea să înălțăm un imn primei casete audiovizuale din istoria cinematografului, adică pernei. Perna mamei mele este strămoașa acestui sistem care va face fericirea nepoților mei, dacă Domniile Lor vor avea cultură cinematografică și dragoste de film. Eu avind o asemenea cultură și o mare dragoste de mamă, am găsit necesar să mă documentez pentru acest omagiu coborînd în pivniță și urcînd în pod. N-am găsit, firește, nici o pernă din trusoul mamei mele, nici un «puișor», nici o albitură, totul era cenușiu, vinăt, sepulcral și trist. Lucrurile nu au nici o dorință să facă balzacianism și să figureze în «scrinul negru», nu au megalomania de a intra în poezie (ca eternități), în istorie (ca martori) sau în scenografie (ca martiri). Balzacianism făcea Balzac, scenografie fac scenografi, megalomanii descoperă în scrieri negre amoruri pierdute, și nisip, și scoici în sandale purtate pe plajă cu decenii în urmă. Mama nu era megalomană, pentru ea cinematograful n-a fost o revoluție audiovizuală, ci o grădină suspendată pe al cărei portal era scris (în replică la viziunile infernale): «Kinoteatru varieteu cinema Pascu»... Ea și prietenele ei mergeau și cîntau pe stradă: «Kinoteatru varieteu cinema Pascu» — acest Pascu fiind proprietarul unui cinema-teatru-varieteu, unde ele vedeau celelalte șase minuni ale lumii,acompaniate în mișcarea lor prin clar-obscurul sălii și ini-mii, de melodia pianului din off.



Maria Corda



Pearle White



Lilian Gish

Sus, în pod, cum se cuvine în romane, am descoperit șase minuni ale lumii ei, căzute dintr-un album de familie bucsit cu mătuși, veri, cumnați, suveniruri din Sinaia, Sovata, Băile Herculane; fac pe nebunul în această relatare, o dau pe alte rude, ca să-mi ascund emoția grozavă cu care am deschis albumul: pe prima pagină erau mama și tata, la Foto «Julietta» București-1925, poză de nuntă, numai ei doi, cap la cap, doi tineri incredibili, inimaginabili, inadmisibil de senini, cînd mă gîndesc că subsemnatul e produsul lor, autor al atîtor autobiografii complicate; cu acești doi oameni începeau paginile mele: «sînt fiul lui... și al»...? La aceste două ființe extraterestre se gîndeau rubricile acelea atît de exacte: «Părinții... tatăl... mama»...? Am un mare noroc că secolul meu e audiovizual, adică vede și aude pentru a mă lăsa să tac.

Rătăcite prin album, cine știe cum aruncate acolo, cîndva, la vreo mutare, la vreo grăbită lichidare a corespondenței, într-o clipă de precipitare voioasă spre un

*Perna mamei mele
este strămoașa
casetei audiovizuale*

alt orizont sufletesc sau poate într-un moment privilegiat de proustianism — de care nimeni nu scapă — secunde melancolice și tremurătoare, poate chiar la nașterea mea, cînd apariția unui copil îți cere să termini cu adolescența ta, cu filmele tale secrete, ale unor alte secreții decît laptele — pozele acelea ascunse ani de zile sub pernă, alunecate din album cu un fișit de șoarece dulce, strălucneau mohorît pe podelele podului. Nu mi-a fost deloc dificil ca, după cîteva priviri scurte și neclintite, să-mi dau seama — deși nu văzusem nici un film cu acești artiști — ce enormă cantitate de audio-vizual vibrează în aceste poze de cinema, de kinoteatruvarieteu.

Poziții stranii, fizionomii ale altei ere, o retorică a su-

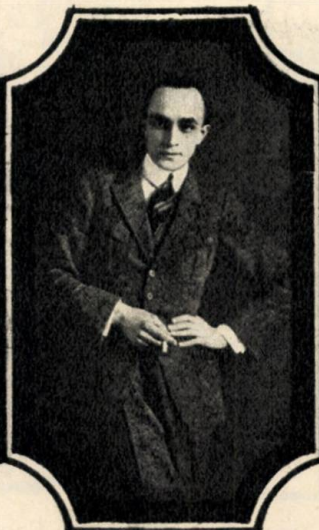
risului și a privirii din altă lume, coafuri, decor, îmbrăcăminte de care mă desparte o viață imposibil de recuperat, totul stratificat ca în geologie într-o rocă, păsări moarte, frunze moarte, pietre fărîmiate adunate într-o rocă, și această rocă — în mintea mea audio-vizuală — nu e altceva decît o pernă, perna mamei mele.

Această **MARIA CORDA** se fotografiază fantastic, într-un montaj de perversă polemică cu versul malar-méan; două elemente esențiale în poza ei — marele decolteu al rochiei fastuos brodată în argint și biblioteca, drept fundal. Acest spate superb — care nu-ți permite să urci spre chipul ei — și

ale ale mamei mele



Rudolf Valentino



Conrad Veidt



Necunoscutul

cărțile. Carnația și cartea, trimitere la celebrul vers: «La chair est triste» și am citit toate cărțile..., dar deturnare de acolo prin această irealitate nouă a filmului, prin această doamnă care sfidează suveran biblioteca pentru a-și pune în strălucire trupul deloc trist... Desfid regizorul din 1972 care mai montează o astfel de femeie în spațiu.

Efect admirabil — dintr-un element cu totul minor — în poza acestei **PEARL WHITE**, amazoaică de senzualitate rece, de voluptate secretă, de vigoare calculată, la granița dintre sport și imperialism feminin, sigur pe sine și invulnerabil. Joc strâns, serios, fără glumă, gheară de otel în cizme de lux. Idol al antisentimentalismului vicelan, model nostalgic al femeilor călcate în picioare. Fundalul pare a fi un fastuos frunziș, dar acțiunea dă impresia că stă suspendată pe o cravașă enormă, cu totul în logica ei de amazoaică, în acord cu completul negru, luminat de acea cămașă albă deschisă bărbă-

tește la git. Acea cravașă enormă — la o privire mai atentă — nu e decît balustrada unui balcon care dă spre pădure, dar impresia ecvestră rămîne și la a treia privire: Pearl White stă pe o cravașă, atent încordată, fixîndu-te fără milă, sfredelitor, înainte de a sări în șa, gata de ducă într-un galop sălbatic, prin poieni și crînguri pustii, spre castelul ei singuratic.

Alt film cu această **LILIAN GISH**, film de neprihănită orfelină crescută în mizerie pentru a ajunge un crin în Valea dezamăgirii. Orfana a ajuns pe tacute femeie. O pălărie înflorată, cu borlăg pentru a cuprinde zona de mister duos care licărește într-o înfiorare discretă în colțul gurii intimidată de gîndul marilor voluptăți. O pelerină sărăcuță, care așteaptă mîna unui marchiz, dar care se va deschide pentru un funcționar ofțicos.

Bărbații trag ușor spre diabolism; curios, cel mai puțin

satanic e cel numit **VALENTINO**, la care nu îndrănesc a fantaza, a videoauzi. Pe scurt, nu înțeleg ce căuta sub perna mamei mele — iar ea, de o pudoare incomparabilă, nu va intra niciodată în camera mea fără să bată la ușă — nu-mi va explica niciodată, de bună voie. Spiritul meu «casetat» și modern nu reține din acest Valentino decît urechea mare, cam prea îndelung modelată, tăietura perciunului sting și marginea maioului alb întrevăzută în deschizătura cămășii. Valentino nu se temea să arate fetelor că poartă maiou...

În schimb, **CONRAD VEIDT**, tînăr, cheamă imediat la infernul indiscutabil: patimă de gheață, egoism, egocentrism, răutate rasată, în pofida poziției nonșalante, falsă degajare, calm calp, potențare a șarpelui care vrea să muște otrăvitor, o clipă, din umărul Mariei Corda, după ce a refuzat ieșirea la promenadă cu o amazoaică, obsedînd nopțile feciorelnice ale orfanei care-l caută din cabaret în cabaret,

pentru a-l salva, convinsă de paradisu-i sufletească.

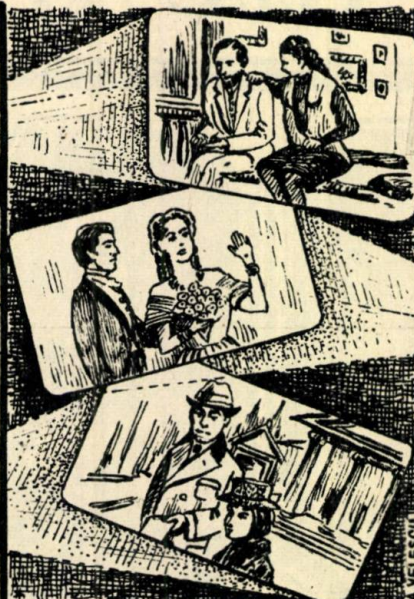
Al treilea n-are nume, nu știu cine e, e formidabil chipu-i terorizant — rareori calofilia virilă a ajuns la această lumină terorizantă — e singurul pe care-l accept sub perna mamei mele, privirea sa vampiro-empiro-valpurgică spune enorm de puține, dacă nu esențialul. E o capodoperă și ca orice capodoperă sintetizează o epocă și o mamă.

Întorc poza și pe verso găsim ștampila roșie a revistei «**FILMUL**» — revistă cinematografică, **Bul. Domniței 44, București**. De aici, din pod, printr-o coincidență demnă de romanele-foileton în care răpirea se produce exact pe locul crimei precedente — văd foarte bine întregul bulevard al Domniței, azi al lui Hristo Botev, acum într-un amurg de vară toridă.

Și ca o coincidență — precum nenorocirile — să nu vină niciodată singură, întocmai ca în filmele vremii, rupte din «Monte Cristo», unde în peretele celulei se ciocănește tocmai mesajul salvării — aud în cămăruța lipită de peretele podului meu, bătaia unui ciocan care fixează desigur, în zid, un nou poster — sper să fie Belmondo, căci îl căuta, sărmana — al tinerei studente aflată în gazdă, la București, orașul tentacular, adăpostită aici, într-un spațiu de 3/4, cîndva, într-adevăr orfană... În cămăruța ei, pereții sînt îmbrăcați în posturile de două pagini ale revistei «Cinema», Piața Scînteii 1, București.

Radu **COSAȘU**

Ecranizări



ORIZONTAL: 1. Personaj principal în schița ecranizată a lui I.L. Caragiale «Arendașul român» — Celebru scriitor și dramaturg irlandez a cărei operă ecranizată în 1938 sub titlul «Pygmalion» a fost recent reluată sub titlul «My fair lady»; 2. A transpune cinematografic pentru a doua oară — Acesta (pop) — Dă primele locuri; 3. Celebru scriitor german antifascist după a cărei operă «Professorul Unrat» s-a turnat cunoscutul film «Îngerul Albastru», avînd ca protagonistă pe Marlène Dietrich — Scriitor polonez contemporan după care s-a turnat filmul «Solaris»; 4. Scriitor clasic francez a cărei operă a inspirat opera sinonimă «Carmen», ca și o serie de transpuneri cinematografice (1808—1870); 5. Nord-vest — Cunoscut scriitor sovietic contemporan, după operele căruia s-au transpus cinematografic marile creații «Pe Donul liniștit» și «Soarta unui om»; 6. Scriitor și enciclopedist francez (1713—1784) după opera căruia s-a turnat filmul «Călugărița» — Scaun de poveste; 7. Opera acestui cunoscut scriitor contemporan a prilejuit subiectul apreciatului film: «Vă place Brahms?» — Mare scriitor rus (1860—1904) ale cărei opere au inspirat numeroase scenarii de film din care menționăm «Unchiul Vanja», «Doamna cu cățelul», «Pescărușul»; 8. Vecin — Ana Rodescu — Acela; 9. Enigma ei, dezlegată de George Călinescu într-un apreciat roman, a fost recent ecranizată sub titlul «Felix și Otilia» — Mare premiu acordat pentru creații cinematografice, deosebit de valoroase în țările occidentale; 10. Apă de foc din Jamaica — Platoul de filmare a numeroase scene din arta circului, care a inspirat numeroase creații cinematografice din multe țări — Robert

Young; 11. «Citadela» — Copii... după «Idiotul»; 12. Inceputurile... cinematografiilor — Filmul sinonim cu povestirea lui Panait Istrati — Intrare.

VERTICAL: 1. Personaj principal din opera «Dama cu camelii» de Al. Dumas-fiul și transpunerea ei muzicală «Traviata» de Verdi după care s-au turnat și opere cinematografice valoroase — «Moara cu...», povestire ecranizată după opera sinonimă a lui Ion Slavici; 2. Nu-i bună — Cu înclinații onirice; 3. Localitate în S.U.A. — A ruina; 4. Naș — A inspirat remarcabila creație cinematografică «Love Story» — Prologul scenariului; 5. Afirmație — Mare scriitor italian contemporan, după opera căruia Sophia Loren a realizat o mare creație cinematografică în «Ciocciara»; 6. Cunoscut actor francez contemporan — Uscat; 7. Cuvînt de legătură — Afluent al Dunării — Fața unui edificiu; 8. Vers — Mare scriitor englez al secolului nostru, după romanul căruia s-a ecranizat «Citadela»; 9. Liniște — Gusturi și deprinderi cu caracter trecător — Orașel în Somalia; 10. Numele marelui Tolstoi după operele căruia au fost ecranizate în mari interpretări «Război și pace» și «Anna Karenina» — Interjecție — Pronume; 11. Străbate parcul — Filmul după opera scriitorului polonez Stanislaw Lem; 12. Riu în Africa Centrală — Ministrul poliției sub primul Imperiu (1774—1833), personaj în diferite filme de epocă și în serialul TV «Schulmeister».

DICTIONAR: ELNA — ROT — EDI —
SAO — HAC — WOM

I. PĂTRAȘCU

Ei despre ei

Mannix—educatorul.

În fiecare sîmbătă seară și, dacă n-am reușit sîmbătă seara, atunci duminică, l-am văzut în toamna anului '72 pe Mannix (adică pe actorul numit Mike Connors, transformat în detectivul particular Mannix). Personajul Mannix, așa cum ne apare pe micul ecran, este un dur — e drept, nu lipsit de scrupule și de înțelepciune și, la nevoie, blindat de întregul arsenal al celei mai ultramoderne tehnici; în plus este și un celibatar convins — e drept că partenerile din serial îi descoperă farmecul, dar el rămîne indiferent, inaccesibil. Nici prin cap nu ne-ar trece — din pricina acestei detașări manifeste pe care o afișează pe micile noastre ecrane — să ni-l închipuim așa cum este în realitate: căsătorit și chiar părinte grijuliu, preocupat de educația copiilor săi. Cei doi copii ai lui sînt Gunnar — 13 ani și Dana — 11 ani. În pofida lipsei de timp pe care o implică turnarea unui foileton tv., Mannix (e normal să-i spunem «Mannix», după cum era normal să-i spunem lui Templar, «Sfîntul») își petrece toate vacanțele și weekend-urile cu familia. Și este în așa măsură preocupat de educația copiilor săi, încît le-a declarat gazetarilor care sînt păreriile sale în direcția aceasta, dovedindu-se, cel puțin în teorie, un adevărat pedagog:

● Am încercat să le insuflu permanent copiilor mei dragostea față de oameni, simțul dreptății și al disciplinei. Părerea mea e că aceste însușiri sînt strîns legate — nu poți poseda numai una din ele.

● Toți părinții au cu copiii lor exact acele raporturi pe care le-au creat. Dacă copiii au încredere în părinții lor și în dragostea lor părintească, problemele delicate care se vor ivi vor fi mărunt și puține.

● Copiii acceptă disciplina, cred eu. Le place să admită că există lucruri care trebuie respectate. Libertatea totală e o eroare de educație, deoarece copiii nu sînt formați și nu știu,



«Copiii acceptă disciplina, cred eu»

s-o folosească fără excесе. Dacă sînt convinși că părinții lor îi iubesc îndeajuns ca să le fixeze limitele juste, vor respecta aceste limite.

Mannix e preocupat și de repercursiunile pe care le poate avea celebritatea sa asupra copiilor săi.

● Copiii mei au participat la succesele mele, dar sînt convinși

că faptul nu va impieta asupra caracterului lor, că nu-și vor forma nici un fel de complexe. Ei sînt pregătiți pentru viață, deoarece i-am învățat să delimiteze binele de rău. Esențial în direcția asta este exemplul personal. Și am procedat întotdeauna așa cum i-am învățat pe ei că e bine să procedeze.

Ei despre ei



Marta, sau evadarea din șablon

Marga Barbu : Marta cea dragă

Nu știu de ce, dar dintre toate personajele interpretate de mine în filme, cea mai apropiată, cea mai dragă, îmi rămîne Marta, dansatoarea din «Procesul alb».

Poate pentru că ea a fost pentru mine prima mea «mare întâlnire» cu o ființă alcătuită din umbre și lumini, puținel tragi-comică destul ca să-mi rupă inima — sau poate că de vină e aceea memorie afectivă — căci Martei i-am dăruit mult din mine, o părticică din inima mea.

Ea a însemnat pentru mine evadarea din șablonul în care mă aflam închisată de ani de zile ca actriță de teatru — sau, parafrazindu-l pe Blaga, ea a însemnat pentru mine «nenumărate tangente la nenumărate personaje» — dîndu-mi curajul după aceea să încerc alte apariții pe ecran, oricît de diferite ar fi fost ele.

Și, ca să închei într-un fel care i-ar face plăcere dacă ar citi rîndurile mele, ar trebui să-i șoptesc, desuet, ca într-un tango de demult: «O, Marta, ce mult te-am iubit...!»

Irina Petrescu : de bună credință

Cel mai simplu și mai oportun este să fii nemulțumit. În primul rînd se creează cu ușurință senzația că ar fi putut fi

mai bine, iar apoi că vinovații sînt undeva în umbră foarte alături, sau foarte în lumină... ceva mai departe. Adevărul nu poate fi trădat nici de nemulțumirea asta... «care dă bine», nici de liniștea de a mărturisi senin că de fiecare dată ai crezut că-ți faci conștiincios meseria.

Acum cîțiva ani — mai mulți — cînd eram întrebată care e rolul preferat răspundeam simplu, subiectiv și înduioșător: Ana din «Valurile Dunării». Cîțiva ani mai tîrziu, cu pasiune și fără drept de apel: Anca din «Duminică la ora șase». Pe urmă a fost din ce în ce mai greu, pentru că primind cîteva premii, dintre care unul foarte important, la Moscova pentru «Răutăciosul adolescent», subiectivitatea mea senină și de bună credință nu mai avea niciun haz. Pentru a răspunde cinstit întrebării, nu pot să aleg nici azi între satisfacții, muncă, oboseală și chin, pentru că de fiecare dată, fiecare colaborare le-a însumat pe toate; bucurii și mizerii în proporție aproape egală.

Afară de prima mea întâlnire cu filmul, în 1958 sub direcția lui Liviu Ciulei, niciuna din cele 11 care au urmat nu a fost întâmplătoare. Am avut libertatea de a alege asumîndu-mi toată răspunderea față de mine și de posibilele nemulțumiri viitoare. Și de fiecare dată în momentul alegerii și după aceea am crezut că am ales bine.

Am avut libertatea de a alege



Ei despre ei



E ușor să fii frumoasă și fatală

Ioana Bulcă: am avut noroc

Întimplător sau nu, am avut parte de ceea ce s-ar putea numi niște roluri, în adevăratul înțeles al cuvântului, și fiecare mă leagă de o anumită vîrstă actricească și omenească. Am început cu Ana din «Moara cu Noroc», care, datorită lui Slavici și lui Victor Iliu, a fost un personaj memorabil. Am avut deci acest mare noroc, am primit acest rol pe care l-am iubit și care, evident, a însemnat foarte mult pentru mine. Apoi, nu pot să nu-mi amintesc de Stanca, din «Mihai Viteazul», care a avut meritul rolului potrivit — aș zice chiar e «rolului-mănușă» — la momentul potrivit. Nu știu nici de data asta dacă de vină au fost întîmplarea sau norocul, dar e un rol pe care nu-l uit. Și apoi, tot lui Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu trebuie să le mulțumesc și pentru rolul cel mai greu de care am avut parte vreodată, rolul care mi-a oferit cele mai mari satisfacții actricești, Margareta, din «Atunci i-am condamnat pe toți la moarte». E ușor să fii frumoasă și fatală, să treci somptuos prin cadru. «Tais-toi et sois belle!», cum zice proverbul. Acest gen de roluri nu m-a interesat niciodată. Or, Margareta nu trebuia să fie frumoasă, trebuia să fie o femeie de la țară. Cred că a fost unul din cele mai grele și mai bune roluri pe care le-am avut. Cînd l-am terminat, m-am simțit foarte obosită. Rareori mi s-a părut atît de dificilă găsirea justei dimensiuni cinematografice a unui personaj.

Ilinca Tomoroveanu: cu mîna pe inimă

Dacă mă gîndesc la rolurile pe care le-am jucat în filme pînă acum, pot spune, cu mîna pe inimă, că majoritatea au fost roluri nesărate, neavînd nici o semnificație profundă, artistică sau dramatică, ca să nu mai vorbesc de inexistența vreunei semnificații ideologice. Am jucat (nu are rost să mă mint sau să satisfac orgoliul altora) roluri incerte, roluri inerte din punct de vedere dramatic, de multe ori false din punct de vedere al adevărului.

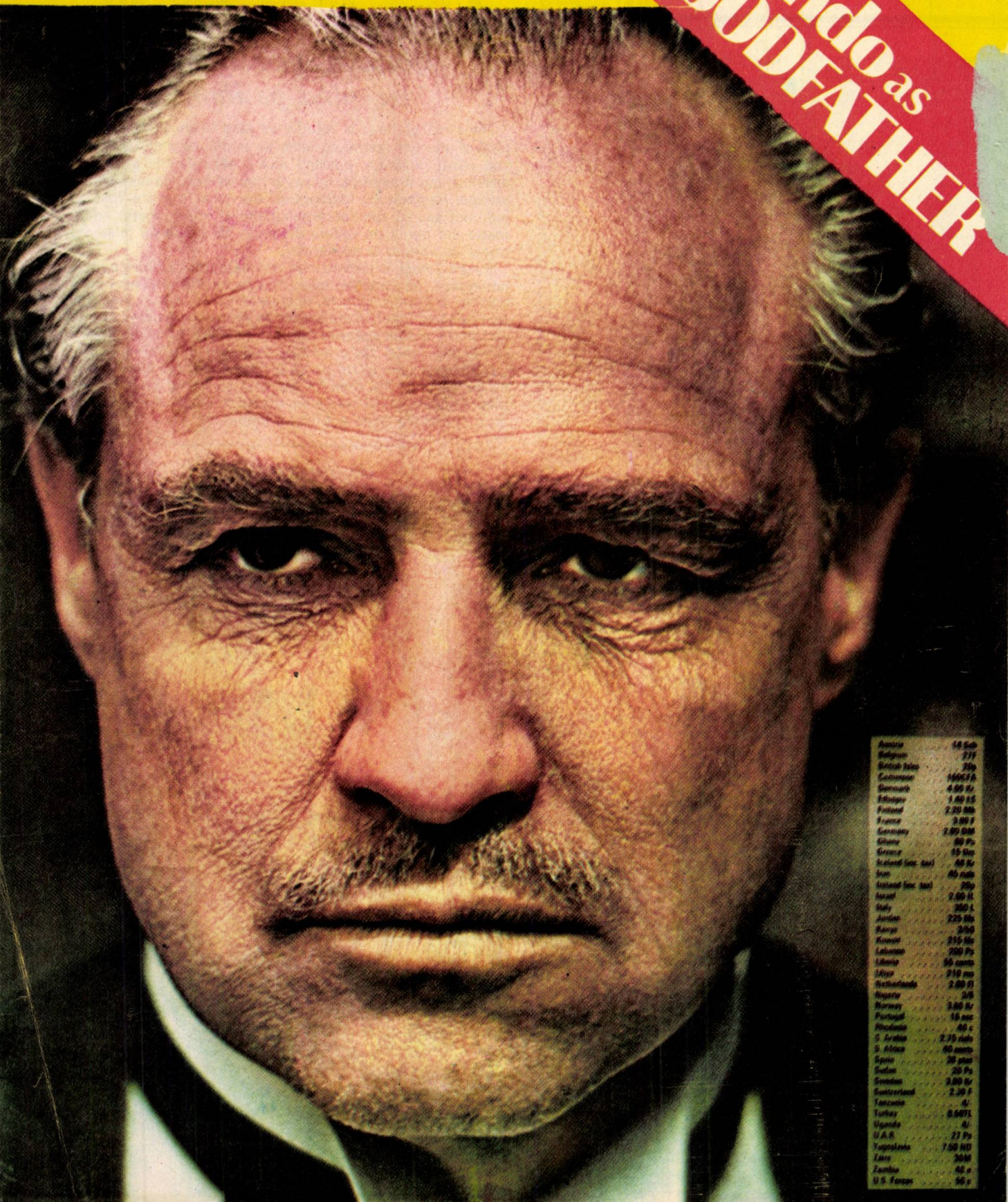
Există, totuși, în cariera mea cinematografică cîteva puncte luminoase, de care îmi aduc aminte cu plăcere, nu numai pentru că «m-au «pus la încercare» ca actriță, ci mai ales pentru că am găsit în ele adevăr de viață și de gîndire, pentru că rolurile acelea *spuneau ceva*. Mă refer la rolurile din filmele «Dragoste lungă de o seară», «La porțile pămîntului» și, mai ales, la ultimul rol pe care l-am jucat, cel din «Pentru că se iubesc». Nu cred că are rost să explic de ce mi-au plăcut aceste roluri, de ce am crezut în ele, și de ce — sper au fost crezute și de public. La timpul lor, s-a explicat.

Am jucat roluri incerte



naşii „naşului”

Brando as
THE GODFATHER



Austria	18 Sch
Belgium	27 F
British Isles	70p
Canada	166 Cdn
Denmark	4.66 Kr
France	1.48 F
Germany	2.30 DM
Greece	80 Dr
India	15 Ru
Italy	200 L
Japan	360 Y
Kenya	215 Sh
Libya	200 D
Malaysia	96 M
Malta	2.60 L
Netherlands	3.75 f
Norway	3.66 Kr
Portugal	16 esc
Romania	16 L
S. Africa	7.75 rand
S. America	60 cents
Spain	16 pes
Sweden	2.00 Kr
Switzerland	2.30 F
Tanzania	6/-
Turkey	8.60 TL
U.A.R.	27 Ps
Uganda	6/-
Yugoslavia	7.50 D
Zaire	20 M
Zambia	6/-
U.S. Forces	50 c

BRANDO un triumf



Marlon Brando, alias Vito Corleone

Ziarele europene afirmă că
„NAȘUL“

este cea mai mare afacere de cinema a deceniului.

În același timp însă,
„NAȘUL“

înseamnă și întoarcerea triumfală a lui Marlon Brando
(după zece ani care păreau să ducă din eșec în eșec la faliment artistic total),
într-un film care înregistrează uimitoarea performanță
de a fi acceptat de Mafia, deși este un document demascator la adresa ei.
(Dar este într-adevăr un document demascator?)

În săptămînalul „Newsweek“ din 13 martie 1972, Paul D. Zimmerman
reconstituie povestea acestei întoarceri triumfale
într-un articol pe care-l reproducem în paginile ce urmează.

În momentul de față nu mai e cazul să se discute pe un ton tragic despre cariera lui Marlon Brando. Cariera năvalnică pe care a parcurs-o cu fiecare film vreme de două decenii, fie că era vorba de filme mai bune sau mai proaste — dar rareori destul de dense ca să absoarbă talentul său prodigios — a ajuns acum la apoteoză. În momentul de față Brando este NAȘUL, personajul principal al filmului care promite să devină un succes la fel de mare ca „Pe aripile vântului”. Și asta, atât datorită abilității, subtilității cu care stăpânește un rol dificil, cât și succesului comercial senzațional înregistrat de film. Dacă pelicula este într-adevăr de natură să garanteze o carieră tuturor celor care au contribuit la realizarea ei, în cazul lui Marlon Brando este vorba de o a doua carieră. Interpretarea mafiotului (este vorba de personajul central al super-best-seller-ului scris de Mario Puzo) trimite la strălucitele performanțe ale lui Brando din anii cincizeci, la „Un tramvai numit dorință”, la „Pe cheiuri”, la personajul Marc Antoniu din „Iulius Cezar”. În acea perioadă era considerat cel mai bun ac-



Cu Vivien Leigh în „Un tramvai numit dorință”: începutul ascensiunii

tor din generația sa. Și iată că, la 48 de ani, regele se reîntoarce și-și revendică iar tronul.

După primele imagini e greu să crezi că silueta greoaie, că omul cu burtă care apare pe ecran, are ceva comun cu Brando. Miracolul machiajului l-a transformat pe atleticul și muschiulosul Brando într-un bărbat de 65 de ani; iar geniul actorului a desăvârșit restul portretului. Înășurat într-un smoking uzat, cu un trandafir singieru la butonieră, fixează apa-

Actorul nr. 1

începe

cariera nr. 2

ratul cu ochi triști și ageri. Fața îi e imobilă ca un bolovan sculptat de umbrele și vicisitudinile corupției contemporane. Bărbia îi iese înaintea de parcă a folosit-o ca un berbec în lupta pe care a dus-o o viață întreagă și vocea-i ascuțită, de un calm prudent, răsună ca un ecou al deceniilor de-a lungul cărora s-a străduit să supraviețuiască în viltoarea străzii. Așa cum îl intruchipează Brando, personajul este complex și misterios: tată de familie și ucigaș totodată, blajin și necru-

„Sălbaticul“: un rol de mare forță, care-l plasează printre cei mai buni dintre cei mai buni



țător, un monstru care te înspăimintă și în același timp un bătrinel speriat, ascunzându-se în armura puterii pe care a dobândit-o.

Pe aceste paradoxuri, regizorul Francis Ford Coppola (31 de ani) își structurează de fapt întreg filmul. Întrepătrunderea abilă a temelor — inocența și corupția — amestecul bine dozat al scenelor tandre de familie și al crimelor executate cu sînge rece contribuie la ridicarea ștachetei artistice cu mult peste nivelul obișnuitelor pelicule care descriu mediul mafiot. Povestea prăbușirii lui Vito Corleone, demnitar al mișcării „Cosa nostra” și ascensiunea fiului său, Michael, este în ace-

toți ai săi; smokingul său devine simbolul respectabilității pe care acest țărăn sicilian, devenit regele drojdiei societății, a căutat-o ani în șir, în cursul lungilor lupte și răzbunări între bandele de gangsteri. Ca orice emigrant, el năzuiește la marele vis american — îl vede pe fiul său Michael, senator, acceptat și primit cu onoruri de către o societate „legală”.

Vocea singelui se vedește totuși mai puternică decît efortul de a intra în legalitate. Cînd, după război, bătrînul este victima unui atentat, deoarece a refuzat să participe la marile tranzacții cu trafic de droguri, Michael este inexorabil antrenat în afacerile

Cînd a scris cartea, Mario Puzo s-a gîndit la el

eași măsură o relatare despre fidelitatea de clan, cît și o saga a luptei pentru putere în lumea crimei organizate.

Inocență și corupție

Regizorul Coppola creează tensiune — pe care reușește s-o mențină de-a lungul întregului film — de la prima secvență. O secvență magnifică, cea a nunții, în timpul căreia don Corleone își mărită fata și, concomitent, acordă celor ce-l solicită, îngăduința de a comite crime. În timp ce asasinii dansează veseli cu copiii, Corleone își dă consimțămîntul pentru eliminarea unor tineri, niște lichele care au violat o fată. Fără tranziție, îl vedem pe același Corleone în postura de șef al familiei, mindru că se fotografiază înconjurat de

criminale ale familiei sale. Al Pacino, un actor renumit, doar pentru că a incarnat veșnic același tip de pungași păguboși dar cu oarecare farmec, a izbutit să exprime prin imobilitatea și răceala feței transformarea lui Michael dintr-o prea răsfățată progeneratură cu mustră tristă de student sic, într-un tînăr dur, rece, îmbrăcat în negru. De altfel, filmul își datorează în bună parte strălucirea calităților jocului actoricesc. James Caan, în rolul Santino (fiul cel mai mare al bătrînului), joacă literalmente exploziv, în dorința de a se afirma. Moartea sa, în urma unei lupte cu pistoale mitraliere, care are loc în plină stradă, este un moment de violență cumplită. Dar dacă e limpede că aceste violențe sînt de natură să contribuie la succesul filmului, singele nu are acolo izul comercial care caracterizează sutele de pro-



„Iulius Caesar”: primul rol istoric

ducții cinematografice recente. La urma urmei, cum s-ar putea oare realiza un film despre luptele intestinale din acest mediu corupt fără să se recurgă la violență? Sub trăsăturile avocatului Tom Hagen, fiu adoptiv și consilier (sfătuitor) al familiei, Robert Duvall izbutește să exprime, printr-o manieră de joc foarte pătrunzătoare, viziunea de ansamblu a filmului asupra Mafiei, o viziune concepută ca o caricatură a Americii trusturilor, o Americă, care folosește crima în locul colaborării, în scopul de a-și asigura monopolurile.

Este exact ceea ce afirmă chiar Brando însuși: „Nu cred că filmul se limi-

oase și contradictorii. „Nu cred că tactica bătrînului diferă de cea adoptată de General Motors față de Ralph Nadler — continuă Brando. Spre deosebire de anumiți conducători de trusturi, Corleone dă dovadă de o loialitate desăvîrșită față de cei care l-au susținut pe el și cauza lui, acordîndu-le sprijinul lui total. Este un om cu principii solid înrădăcinate și e de mirare că un astfel de om poate aproba crima. Guvernul american procedează de fapt la fel pentru rațiuni ce nu diferă prea mult de cele ale Mafiei. Iar marile capituluri ne ucid clipă de clipă — prin traficul de vehicule, prin consumul de țigări, prin poluare. Și o fac deliberat“.

crucea, în timp ce ei îi asasinază pe mafioții din banda rivală.

Dacă acest film de bun gust, dinamic (durează trei ore care trec fără să-ți dai seama) are vreun defect, atunci e vorba de o anumită idealizare a mediului Mafiei; de o oarecare escamotare a victimelor răpuse de violența acestei organizații; de anumite accente puse pe moravurile semicivilizate ale Mafiei în pofida unei viguroase descrieri a josnicului ei cinism. Puzo, autorul scenariului (împreună cu Coppola, care încă înainte de a termina lucrul a vîndut companiei Paramount „Nașul“ pentru o sumă de 35.000 dolari, plus 100.000 pentru contribuția sa la redactarea scenariului), recunoaște că, „desigur, povestirea e romanțată; mafioții sînt prezentați sub o aură romantică. În realitate sînt mult mai răi“. Dar filmul nu se pretinde nici realist, nici sociologic. În schimb, oferă o gigantică salată în care sînt amestecate suspensul, melodrama și mitologia americană, totul aureolat de performanța actricească a lui Marlon Brando.

„Dumnezeule, ești prea slab, nu poți juca rolul! Atunci m-am îngrășat la loc“.

Ce l-a atras la acest rol? „Cred că în primul rînd retribuția, apoi procentele“. (Răspunsul e o simplă butadă care i-a permis să evite o afirmație pretențioasă sau una revelatoare despre interesul pe care i l-a stîrnit acest rol. Informațiile sînt categorice în privința faptului că Brando n-a fost deloc retribuit senzațional pentru rolul din „Nașul“.)

În perioada în care compania „Paramount“ se hotărîse să producă „Nașul“, reputația lui Brando lăsa foarte mult de dorit. Neîntelegerile dintre Brando și realizatorii dusese la adesea la depășirea timpului afectat turnării și a costurilor de producție; de unde ezităările marilor companii de a-i oferi un contract. „Anul trecut pe vremea asta, nimeni n-ar fi finanțat un film cu Brando — declară unul din directorii unui mare studio din Hollywood. — Trecea drept un ghinionist. Cînd a lucrat cu Gillo Pontecorvo la „Quemada“, au depășit bugetul și din cauză că atît Brando cît și regizorul refuzau să discute unul cu celălalt. Acum doi ani, la Roma, a jucat pentru compania Universal într-un film care a ieșit o catastrofă. Și reputația lui a devenit și mai proastă în studiouri, după ce producția „Răsculații de pe Bounty“ a depășit bugetul cu 10 milioane de dolari“.

Dar încă pe vremea cînd scria romanul, Mario Puzo se gîdea la Brando în vederea ecranizării. În ciuda senzaționalului tiraj vîndut (650.000 exemplare cartonate, 10 milioane broșate), compania Paramount a pornit la realizarea filmului cu mare prudență. Studioul ieșise în pagubă cu o altă producție despre Mafia — „Frații“. I se îndreptă „Nașul“ unui producător de 37 de ani, Al Ruddy, cunoscut ca realizator al tele-serialului „Eroii lui Hogan“ și a trei mici filme, care din punct de vedere financiar fuseseră eșecuri. Pentru regie a fost ales tînărul Francis Ford Coppola care, în afara faptului că semnase „Patton“ în calitate de coscenarist

Eroul său pare monstrul Frankenstein în fața unei fetețe inocente

tează la Mafia — i-a spus el lui Steve Seler, reporter al revistei „Newsweek“, care i-a luat un interviu în apartamentul închiriat la Paris, pe malul stîng al Senei, pentru perioada turnării unui nou film („Ultimul tango la Paris“ — în regia excelențului realizator italian Bernardo Bertolucci, autorul „Conformistului“). Tema reală a filmului este mentalitatea din lumea monopolurilor. Într-un anume sens, Mafia ne oferă cel mai tipic exemplu de mentalitate capitalistă. Don Corleone nu este decît tipul obișnuitului om de afaceri american, care se străduie să asigure maximum de cîștig pentru grupul pe care-l reprezintă și pentru familia lui“.

Brando a investit în „Nașul“ tot potențialul său de militant politic și social, potențial dezvoltat de-a lungul unei cariere sinu-

Coppola privește problema cu mai multă sobrietate, preferînd să realizeze variații pe tema nevinovăției și a corupției. Întrepîtrunderea acestor teme este reliefată deosebi în două secvențe. În prima din ele, Brando, reprezentîndu-l pe septuagenarul Corleone, pe jumătate ieșit la pensie, se joacă cu o nepoțică de trei ani în grădină; cu o coajă de portocală între dinți, bunicul terorizează copilul. Pare monstruosul Frankenstein în fața unei fetețe inocente. Baia de sînge din finalul filmului — cea de a doua secvență memorabilă — are loc în timp ce Michael botează un copil; în calitate de naș, vorbește în numele copilului nevinovat, în timp ce oamenii săi își încarcă armele. El îl afurisește pe diavol, în timp ce uneltele lui încolțesc victimele. El sîrută

Realizarea „Nașului“

În parte din pricina viziunii oarecum naive pe care o are despre propriul său talent, în parte pentru că din pricina adulării devine suspicios și resimte o stînjeneală, Brando s-a străduit să minimalizeze contribuția sa din „Nașul“ printr-o părere emisă cu dezinvoltură:

„Toată performanța se reduce la faptul că am fost nevoit să stau în scaunul de machiaj cîte 3 ore în șir, să suport o cantitate mare de ceară pe față, să mă las masat, zgîrțat, înțepat, edrept, de individul cel mai abil din profesia asta, de Dick Smith“. (Smith este cel care l-a făcut pe Dustin Hoffman bătrînul de 120 de ani din „Micul om mare“).

Iar în ce privește pregătirea rolului: „Ei, întîi m-am îngrășat, pe urmă am slăbit în așa măsură că Bob Evans (directorul companiei Paramount) a spus;

*La
28 de ani,
Marlon Brando
era considerat
cel mai bun
din generația sa*



*„Pe cheiuri”: considerat
cel mai mare film al său*

Marlon Brando:



*„Sud-Vest către Sonora”:
mai mult deghizare, decât realizare*

● Născut la Omaha (Nebraska) la 3 aprilie 1924.

● Studii de specialitate la „Dramatic Workshop Manhattan's New School” cu Stella Adler și la „Actor's Studio” cu Elia Kazan.

● 1950: își începe cariera cinematografică cu un film antirăzboinic, „Bărbatul” (regizat de Zinneman și produs de Stanley Kramer).

● 1951: „Un tramvai numit dorință” (jucase și pe scenă rolul Kowalski) îl clasează printre cele mai cotate vedete.

● 1952: „Viva Zapata” (din nou un rol de succes).

● 1953: „Julius Caesar” (eșec profesional).

● 1954: „Sălbaticii” și „Pe cheiuri”. (Acesta din urmă, considerat cel mai mare film al său, îi prilejuiește iar o ascensiune răsunătoare).

● 1955—1958: „Désirée”, „Băieți și păpuși”, „Sayonara”, „Tinerii lei” (roluri de duzină).

● 1960: „Orfeu în infern” (cel mai caracteristic eșec).



„Désirée”: șansa de a-l juca pe Napoleon,
dar rezultatul este anemic

*El
voia
să joace,
Hollywoodul
voia
să-l vîndă*

biofilmografie

● 1961—1962: „Jack cel chior” (debutul său ca regizor); „Răscoala de pe Bounty” și „Americanul cel urît” (eșecuri).

● 1964—1965: „Poveste la ora culcării” și „Sabotorul” (din nou roluri de duzină).

● 1966: „Urmărirea” (văzut recent la noi) și „Appaloosa”.

● 1967: „Contesa din Hong-Kong” (un film slab care îi prilejuiește însă întâlnirea cu Chaplin și Sophia Loren)

● 1968—1970: „Noaptea zilei următoare”, „Candy” și „Quemada” (acesta din urmă un film politic, realizat de Pontecorvo).

● Renumit de-a lungul întregii sale cariere pentru jocul său modern, neconvențional, opțiunea sa personală în alegerea rolurilor. Specifice sînt pentru cariera lui și salturile spectaculoase — a trecut mereu de la succese triumfale la eșecuri la fel de răsunătoare. Renumit la Hollywood pentru manifestul său împotriva violenței în film, pentru atitudinea sa de protest împotriva războiului din Vietnam, ca și pentru luările sale de poziție în favoarea indienilor și a negrilor.



„Casa ceaiului”: un Japonez surîzător,
un Brando neașteptat

La 38 de ani nu mai juca decât roluri de duzină

mai realizase un succes modest cu filmul „Te-ai făcut băiat mare”; iar cu două producții mai recente — „Oamenii și ploaia” și „Curcubul lui Finian” — înregistra-se două ecuri comerciale.

Ruddy și Coppola și-au dorit pentru rolul principal, fie pe Sir Laurence Olivier, fie pe Brando. Olivier era bolnav. Brando a cilit cartea în trei zile și a acceptat rolul. Dar a urmat o lungă bătălie, fostul președinte al companiei Paramount, Stanley Jaffe, preluând conducerea ostilităților împotriva lui Brando. „Ne-am trezit pînă la urmă cu o hotărîre categorică împotriva lui” — își amintește Ruddy. Brando a făcut atunci o probă pe video-casete, acasă la el, în regiunea muntoasă Santa Monica. Cu părul încăruntat și dat pe spate, cu cearcane sub ochi și cu o țigară italiană în colțul gurii, sorbea un „expresso” și, fără să scoată o vorbă, arbora în fața aparatului o întreagă mimică compusă din încruntări de sprincene, strîmbături și zimbete. Când proba a fost proiectată la New York, Bob Evans i-a spus lui Ruddy: „Da, arată a italian. Dar cine e?” Brando a căpătat rolul.

Atunci Ruddy s-a gîndit la un acord — devenit actualmente celebru — cu Liga italo-americană a drepturilor civile, un acord prin care se stipula că în film nu vor fi pronunțate nici o singură dată cuvintele „Mafia” și „Cosa nostra”. Această concesie, care la ora aceea părea capitală, l-a ferit pe Ruddy de orice imixtiune și amenințare din partea Mafiei și, în definitiv, n-a avut pînă la urmă nici un fel de importanță. În fond, tot ce

se spune în film despre cele „cinci familii” nu li se potrivește marilor familii din Virginia? Și, de fapt, cuvîntul „Mafia” nu apăruse niciodată nici în prima formă a scenariului. Toate acestea, plus uimitoarea popularitate a cărții, au provocat rapid un val de publicitate în favoarea filmului; așa că Paramount s-a decis să majoreze bugetul filmului la 6.200.000 dolari. „Din acel moment, „Nașul” nu mai putea fi o filmare obișnuită, de rutină, care să nu angajeze renumele studioului — declară Ruddy.

După două săptămîni de turnare, filmul devenise o cruciadă”.

Alături de Brando

A fost o cruciadă frenetică, dar Coppola a stăpînit-o, a echilibrat-o, impunîndu-și stilul sobru în formă și exploziv în conținut, ducînd lupte veșnice pentru buget, pentru termenele de turnare și pentru distribuție. „Discuțiile în privința distribuției au fost ucigătoare — declară Pacino. — Am făcut trei șiruri de probe — asta îți macină demnitatea de actor. Cînd soseai pe platou, aflai că cutare actor, angajat deunăzi, a fost expedit. Am și întrebat la un moment dat: Mai sînt în distribuție? Și mi s-a răspuns: Mda, Al, mai ești... Chiar și Coppola a fost dat afară de trei ori. Dar Bob Evans l-a sprîjinit, ca și Brando de altfel. Brando a amenințat chiar că părăsește platoul dacă Coppola este înlocuit”.

Coppola a fost nevoit să facă față pretențiilor emise de comunitatea italo-ame-

ricană. „Nu încetau să-mi spună: — Ne-am săturat să fim într-una calomniați și prezențați ca gangsteri. Ești italian. Cum poți să faci o asemenea treabă? Eu le răspundeam că filmul meu prezenta un anume gen de italieni și că deoarece părinții mei au fost muzicieni nu mă simțeam deloc calomniat”.

Pe măsură ce filmările înaintau, în pofida ideii

că va crea dificultăți, Brando a devenit elementul motrice decisiv al bunului mers al turnărilor; el destindea atmosfera pe platou prin glume, nu-i lăsa pe actori să fie stăpîniți de tensiune, de ideea că filmul acesta e o problemă de viață și de moarte. A lucrat și o săptămînă în plus, fără plată, ca să-i ajute pe diferiți actori fără experiență; de pildă, pe cîntărețul Al Martino, care joacă rolul ginerelui lui

„Omul cu pielea de șarpe”: încă un eșec,
se pare, răsunător



**El voia să fie actor,
sistemul publicitar
îl voia marionetă**

Corleone, un fel de Sinatra. Pacino spune: „Marlon l-a pălmuit ca să-i provoace reacția corectă, până acolo a ajuns. Am simțit că-l interesează și jocul meu și asta m-a ajutat enorm ca să fiu în rol”.

Tinărul regizor și vedeta care și câștigase reputația de recalitrant s-au înțeles de minune. „Toată lumea m-a sfătuit — spune Coppola —

să mă impun și să-l fac să înțeleagă că eu sint regizor și el trebuie doar să mă asculte. Ar fi fost însă curată sinucidere...” Coppola a procedat cum a crezut el de cuviință și l-a ascultat pe Brando. „Am izbutit să înțeleg cum și-a creat reputația. Are idei atât de bizare, aparent chiar nebune...” — continuă Coppola, care, împreună cu Peter Bogdano-

„Băieți și păpuși”: dansind și cîntînd într-un rol de duzină



vich și William Friedkin face parte din neul val al tinerilor regizori americani — tineri, dar clasici și conservatori în același timp. — Fără excepție, toate ideile bune ale lui Brando, pe care le-am folosit, au dat rezultate senzaționale. Brando a avut ideea să-și pună dinți de coajă de portocală în scena în care se joacă cu nepoțica. „Brando acceptă să joace cum îi ceri — zice Coppola — dar pretinde ca cei din jur să fie onști, să nu încerce să-l ducă de nas”.

La rîndul său, Brando a insistat pe lingă Coppola să accepte punctul lui de vedere și anume ca „Nașul” să reprezinte un simbol al Americii monopoliste. Excepționind câteva întârzieri, luna, după weekend, Brando a fost un colaborator perfect. Într-o astfel de luni, cînd întârziase și a ajuns aproape spre prînz, i s-a plîns lui Coppola de o in-

treagă secvență. Acesta i-a spus: „Ești nemaipomenit, Marlon! Tu întârzi și tu ai ceva de reproșat, doar că să nu apuc eu să-ți fac reproșuri”. Brando a ris și tensiunea s-a risipit. „Era o plăcere să lucrezi cu el — a conchis Coppola. — Mi-ar place s-o iau de la capăt”.

Așadar, care e motivul că Brando și-a creat o reputație de primadonă năzuroasă, de actor recalcitrant? Iată cum se justifică el: „Regizorii buni cu care am lucrat vor susține că sînt băiat de treabă. Ceilalți, că nu sînt”. Și poate că Bertolucci a găsit soluția cînd vorbea despre filmul „Ultimul tango la Paris” pe care tocmai îl turna și în care Brando joacă rolul unui văduv american care se îndrăgostește de o tinăra pariziancă logodită: „Fapt e că, în adîncul lui, Brando simte mereu o mare îndoială. El se întrebă mereu dacă

e valabil sau nu ceea ce face. După un timp, îndoiala lui devine contagioasă. Ca regizor, începi să te întrebi dacă e valabil ce faci. Și atunci ești stimulat să filmezi mai bine fiindcă te simți mereu obligat să răspunzi la întrebarea lui Brando”.

Oricum, faptul că Brando a pierdut ani buni de carieră e un mister; și elucidarea acestui mister nu se poate reduce la afirmația că a avut experiențe bune și proaste în funcție de regizorii cu care a lucrat. Școala a urmat-o la Evanston (Illinois) și la 19 ani, în 1940, a sosit la New York. După ce a încercat absolut tot felul de meserii, a urmat arta dramatică cu Stella Adler la New School. „Lăsasem tocmai baltă cursurile de la școala militară. Tata îmi spusese că trebuie să mă apuc de o treabă. Aveam o soră cu mine la New York, și pe atunci trebuia să fac ceva”.

Mașina socială de tocat

De fapt a făcut ceva. A devenit cel mai bun tinăr actor american. „Nu l-am învățat nimic — mărturisește Stella Adler. I-am oferit doar posibilitatea să gîndească, să încerce noi sentimente, să treacă prin experiențe noi și, pe măsură ce-i deschideam aceste porți, se năpustea prin ele”. Iar Brando, la rîndul lui, o definește pe Stella Adler ca pe o „o doamnă pe care o iubesc mult și care a exercitat o mare influență asupra mea”. Tot Stella Adler spune: „Brando trăiește în chip de actor 24 de ore din 24. Dacă discută cu tine, o să absoarbă totul din tine — zîmbetul tău, pînă și felul în care-ți oresc dinții. Talentul lui este o îmbinare perfectă între intuiție și inteligență. Dacă trebuie să călătorească un cal într-

„Omul din Sierra”: spectaculos, comercial și atît



în film, o să studieze calul respectiv cum nu l-a mai studiat nimeni pînă atunci, și cînd va turna secvența va fi și cal și călăreț”.

Elia Kazan l-a distribuit pe Brando în rolul Stanley Kowalski din „Tramvaiul numit dorință”, el fiind regizorul atît al piesei, cît și al ecranizării. Brando a fost senzațional. După aceea Brando a mai jucat pentru Kazan rolul Terry Malloy

La 48 de ani, „regele” Brando se întoarce să-și revendice tronul

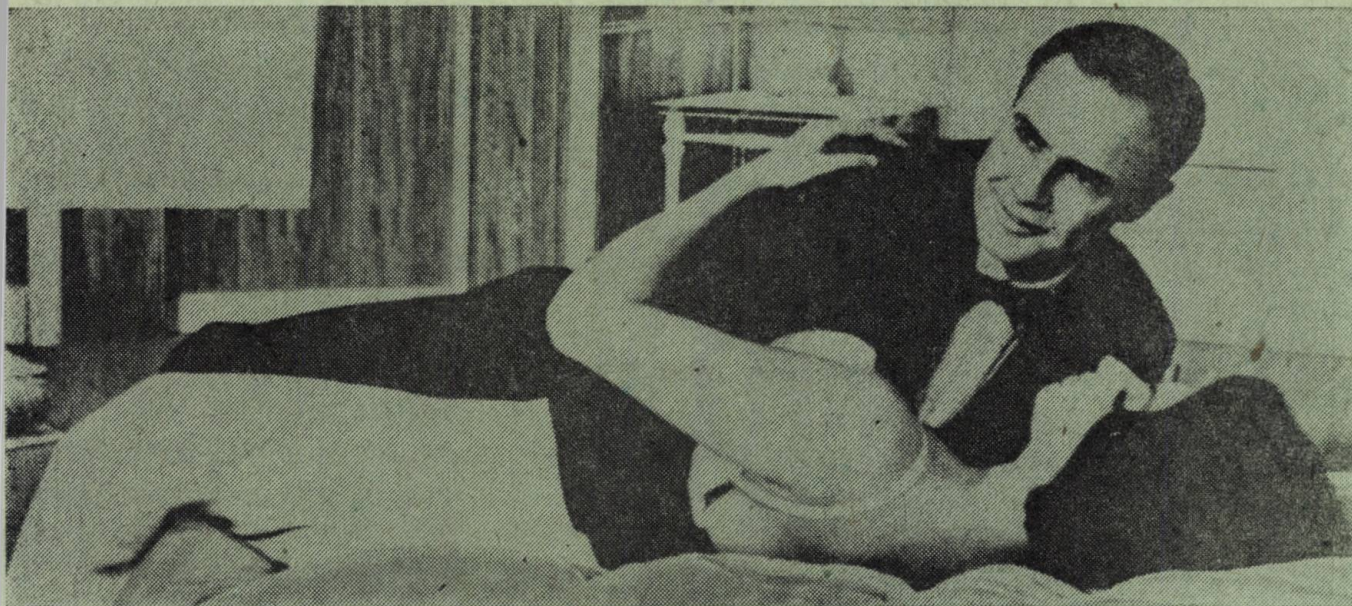
din „Pe cheiuri”. Maniera sa naturală de a juca, felul său de a improviza, stilul său de a rosti replicile șoptit, a revoluționat arta actoricească americană și a creat un cult Brando, cult care a mai suferit oscilații, dar care nu s-a stins. Filmele care au urmat însă după „Pe cheiuri” n-au mai adus nimic nou stilului Brando. „A fost bun în tot ce a făcut, dar în aceste filme de duzină

„Americanul cel urît”: din nou un rol de duzină





„Urmărirea”: rol principal dar fără răsunet



„Contesa din Hong-Kong”: singurul câștig, întâlnirea cu Chaplin și Sophia Loren

părea un uriaș prins în laț” — spune Kazan.

Destul de curînd, Hollywoodul a început să-l foarfece. A fost poreclit „bălosul”, lumea și-a bătut joc de ținuta lui neglijentă, i s-a reproșat indiferența față de gazetăriile atotputernice, care scriau despre film. Avea obiceiul să meargă pe bicicletă și să poarte haine negre înainte de ora cunoscută; agenția care se ocupa de afacerile lui a căutat să-l aducă pe calea conformismului. „Dar cum să reușească să-l stăpînească pe cel mai impulsiv, pe cel mai dinamic tînăr actor care a existat vreodată?” — întreabă Stanley Kramer, care a fost producătorul „Hoardei sălbatice”. — Au hotărît așadar că Brando trebuie să fie văzut în lume, să meargă peste tot, să asiste la decernarea Oscarurilor, să se afișeze cu diverse starlete, așa ca oamenii să poată spune: „Cine-i fata asta care umblă cu Marlon Brando?” A început așadar procesul de transformare a lui Brando. Străvechea mașinărie socială de tocat, de mestecat, l-a măcinat conform normelor în vigoare și l-a proiectat apoi pe piață după toate prescripțiile.

În acest film a investit tot potențialul său de militant politic și social

Un fenomen american

În aceste vremuri de demult, Brando era un fel de ființă nobilă inconstientă, luptînd, așa cum luptă și acum, pentru integritate morală. El voia să joace, dar Hollywoodul voia să-l vîndă, așa că s-a văzut silit să devină om de afaceri, să discute contracte, să-l plătească pe tatăl lui ca acesta să se ocupe de banii lui — griji care, inevitabil, l-au împiedicat să se consacre pe de-a-ntregul artei sale. „Ehei, în tinerețea mea m-am văzut obligat să fac unele filme al căror contract îl semnasem fără să-l înțeleg prea bine” — spune el acum cu o indiferență care nu ascunde totuși regretul pe care-l mai resimte încă.

Unul din studiouri l-a distribuit în rolul lui Napoleon într-un film mizerabil, intitulat „Désirée”. „Am încercat eu să scap, dar m-au amenințat cu închisoarea și cite și mai cite”.

Brando nu și-a urmărit interesul personal nici cînd a ales filme ca „Poveste la ora culcării”, „Morituri”, „Appaloosa”, „Noaptea următoare”, „Băieți și păpuși” (chiar dacă în rolul lui Sky Masterson a realizat un debut răsunător ca dansator și cîntăreț). Chiar și în pelicula mai recentă, „Vizitatorii nocturni”, un film englez, o ecranizare a nuvelei lui Harry James, „Turnul în spirală”, interpretarea subtilă pe care o dă Brando grădinarului irlandez Peter Quint, un sadic, întrecere cu mult nivelul filmului,

scotînd de fapt în relief mediocritatea peliculei.

După toate aceste filme slabe, lumea l-a considerat sfîrșit pe Marlon Brando. „Toată lumea era dispusă ceșnic să comenteze: „S-a terminat cu el!” — spune Elia Kazan. — Atitudinea asta mă înfuriere. Talentul e un lucru delicat. Poate sta ascuns o vreme, poate să se manifeste disimulat, poate să nu se manifeste deloc din cauza unei deprimări trecătoare. Este omenesc să se întîmple așa... dar de dispare, talentul nu dispare”.

Lupta lui Brando cu industria de film din Hollywood l-a marcat, dar discuția despre revirimentul lui brusc, îl lasă rece: „Am avut ani buni și răi, roluri excelente și roluri proaste; dar toate astea n-au nici o importanță. Interpretarea, jocul, nu au nici o legătură cu succesul. Succesul este un bizar fenomen american, care se produce atunci cînd poți fi vîndut ca Humphrey Bogart, Marlon Brando sau un ceas de mîină de marcă renumită. Cînd nu te vinzi, nimeni nu te mai angajează și acțiunile tale scad sau urcă, ca la bursă”.

Brando a cunoscut visul american și a ajuns la concluzia că e un miraj: „Suc-



„Noaptea zilei următoare”: mai nimic în afară de prezență

cesul mi-a îmbunătățit viața fiindcă am izbutit să-mi pun niște bani de-o parte, să-mi plătesc datoriile, obligațiile, etc. Dar n-am avut niciodată sentimentul că particip la acea mare experiență americană numită democrație. Totdeauna am avut senzația că sint oarecum frustrat. Toți oamenii în America și aproape în întreaga lume sint într-un fel mai mult sau mai puțin pungași. Consider

***Faptul că a pierdut
ani și ani de carieră,
rămîne
un mister***

că nu e cazul ca un pungaș de mare clasă să-i calomnieze pe cei mărunți, dar noțiunea de exploatare este inclusă în însăși cultura noastră. Învățăm prea repede ce este pungașia. Personalitatea devine o marfă. Farmecul devine o marfă. Și în fiecare zi, cînd te trezești, trebuie să înfrunți o societate de consum”.

Brando duce o luptă fără sfîrșit spre a evita exploa-



„Quemada”: întâlnirea cu filmul politic, grație regizorului Gillo Pontecorvo

tarea totală a persoanei sale și spre a-și apăra viața personală de ghearele publicității. „Sentimentele mele personale, relațiile mele particulare nu privesc presa — spune el. — Nu creau ca în treburile mele să-și bage nasul mii de oameni pe care nu-i cunosc și nu-i voi cunoaște niciodată. Nu creau să devin o marionetă”. (Brando a fost însurat în două rânduri cu actrițele Anna Kashfi și Movita Castenada și a divorțat de amândouă dățile. El a renunțat la milioanele virtuale pe care puteau să i le aducă anumite filme spre a apuca pe drumul pe care i-l dicta puternica sa conștiință socială. De pildă, a renunțat la onorariile imense care i se ofereau pentru „Butch Cassidy și Sundance Kid”, ca să turneze în filmul militant și anti-imperialist al lui Pontecorvo, „Quemada”.

„N-am avut niciodată sentimentul că particip la marea experiență americană numită democrație”

El a cheltuit timp și sume mari de bani spre a-i ajuta pe indienii din America. „Dumnezeule atotputernic, uită-te ce le-am făcut, în numele democrației, indienilor americani ! I-am exclus pur și simplu din regnul uman. Am avut 400 de tratate cu indienii și nu am respectat niciunul. Îmi vine să mor de ris când îi aud pe Nixon, pe Westmoreland sau pe oricare din ei țipând că

avem angajamente față de alte popoare și că trebuie să le respectăm. Cum ne respectăm noi oare cuvântul dat, când l-am călcat față de indienii zilnic, împinși de senatorul Jackson din statul Washington, cel mai sinistru personaj din întreaga istorie a relațiilor cu indienii ? El votează împotriva restituirii lacurilor și a dreptului de a pescui al indienilor, deși tratatele le-au recunoscut clar aceste drepturi”.

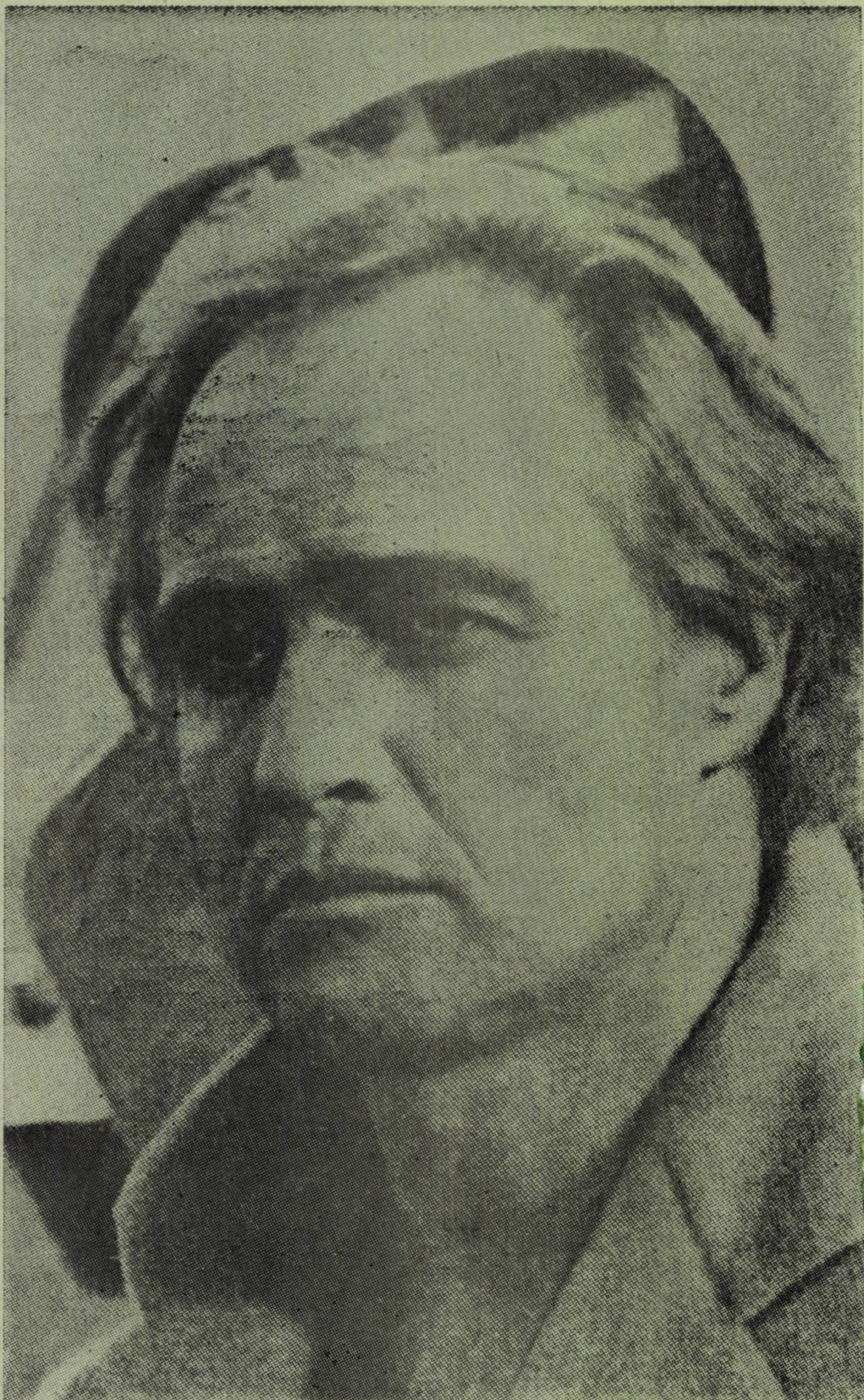
Realizări și satisfacții

Brando proiectează să producă anul acesta un film despre soarta indienilor din cimpii. Ca regizor se gindește la englezul Peter Watkins. De asemenea, proiectează să evoce în fața publicului masacrul indienilor brazilieni. Este proprietarul unui atol de insule din Polinezia franceză, unde plănuiește să construiască un centru de cercetări în vederea descoperirii unor noi surse de hrană extrase din planctonul oceanic.

Este poate o reacție firească a lui Brando ca, după felul în care a fost tratat în meseria lui, să caute obiective de interes în afara preocupărilor sale profesionale. Este greu să-și imaginezi pe Sir Laurence Olivier sau pe Jean-Louis Bar-

rault punind o barieră între satisfacțiile lor personale și realizările lor profesionale. Dar Brando se simte obligat s-o facă. „Lucrurile care îmi dau satisfacții sînt de ordin personal și n-au nici o legătură cu profesia mea“. Este o declarație tragică în măsura în care aparține celui mai bun actor al Americii. Dar Brando nu poate face o separație între arta dramatică și contextul social, căci esența însăși a artei dramatice, disimularea sentimentelor, a îmbrăcat în acest context o semnificație politică. „Arta dramatică e veche de cînd lumea — spune el. — O putem vedea pînă și în regnul gorilelor care știu cum să provoace furia și ale căror posturi fizice determină adesea reacții la celelalte animale. Nu, arta dramatică n-a fost inventată odată cu teatrul. Știm prea bine cu toții cît de buni actori sînt politicienii. Se poate vedea asta limpede din comportarea lor, așa cum ne-o prezintă documentele Pentagonului. Ar trebui să-i numim realmente pe toți politicienii actori“.

În cele din urmă, totuși, un observator obiectiv nu poate fi de acord cu punctul de vedere pesimist și denigrator al lui Brando privind propriile sale realizări. Dar există un singur Brando. Toți cei care l-au văzut jucînd în marile sale roluri — Stanley Kowalski în „Tramvaiul...“ și Terry Malloy în „Pe cheiuri“ — sau chiar în roluri mai puțin importante, au fost influențați de el, au înțeles mai bine sensurile vieții. Ca toți marii actori, el ne arată ce înseamnă condiția umană. Don Corleone al lui este măreț, nu în măsura în care este un monstru — deși, socialmente, este — ci în măsura în care interpretarea lui Brando încarcă acest monstru cu apreciable doze de farmec și de sentimente omenesti. Brando poartă vina că putem descoperi o părțică din noi înșine pînă și într-un asemenea personaj sinistru ca „Nașul“. Este darul pe care ni-l face Marlon Brando.



„Tango la Paris“, o nouă întâlnire importantă: cu regizorul Bertolucci

..tv..
lumea
un
„mic ecran„

*Micul ecran omoară marele ecran.
Micul ecran izolează omul de semenii săi.
Micul ecran începe să fie un pericol.
Așa s-a spus.
Dar oare așa să fie?*

speriații

*S-au speriat regizorii.
S-au speriat actorii.
S-au speriat directorii.
S-au speriat cronicarii.
S-au speriat toți, fără excepție.*

Ediție specială TV

Conform unui principiu bine stabilit în fizică — cel al vaselor comunicante — două supervedete (cîntărețul Tom Jones și actorul Kirk Douglas) își manifestă binecunoscutele lor talente invers! Cu alte cuvinte, Tom Jones trage cu pistolul, iar Kirk Douglas cîntă. În show-ul surpriză pe care l-a oferit televiziunea americană în 1972: «Podul Londrei — ediție specială». Se pare că atât Kirk Douglas cît și Tom Jones au dat un recital cu totul ieșit din comun.



Contra sperieturii s-au folosit toate mijloacele. Cunosce pe cineva care a vrut să facă apel și la descint. Dar nu s-a putut, pentru că în limbajul arhaic nu există decât «de dragoste», «de junghi», «de boală». «De televizor» nu există.

Încetul cu încetul, asemenea guturaiului, sperietura a trecut. Oamenii au început să privească și cu ochii minții la ecranul acesta cosmic care înghite timp, kilowați și gînduri. Și pînă la urmă au ajuns la concluzia că TV a luat cîte ceva **dar a și dat**.

S-au pornit calculele, studiile, sondajele, observîndu-se multe lucruri foarte interesante. De pildă, că omenirea a scăpat de o mare cantitate de filme proaste. La cele bune lumea s-a dus, se duce și va continua să se ducă buluc. Gîndiți-vă la «Mihai Viteazul», «Love Story», «Puterea și Adevărul». S-a mai observat apoi că mapamondul nu-și cumpără televizor ca să vadă **în primul rînd** film: altceva îi interesează pe oameni, atunci cînd își iau această mobilă electrocasnică. Găina care a făcut oul, care ou i-a dat lui Columb geniala idee, a reînviat, a

mai făcut un ou de genul celui folosit de Cristofor: «Păi, dacă lumea vine la filme bune, hai să facem filme bune!» Am citit într-un studiu făcut pe baze foarte serioase următoarea constatare făcută în 1968: la fiecare sută de filme produsă pe glob, cam 65—70 au fost calificate de la «mulțumitor» în sus. Procentul se reduce pentru anul 1952 (era preteleviziunii) la numai 42 de filme cu calificative respective.

Dar apropo de «Love Story». În S.U.A., succesul acestui film l-au asigurat... telespectatorii (sic!). Poseorii ecranelor domiciliare, sătui de filme de groază, cu vâcari-pistolari și cu violuri, au auzit că a apărut la cinematografe un «film-normal» și au năvălit în sălile de cinema ca să mai audă și ei un oftat de dragoste, să vadă o lacrimă de durere omenească și oameni care nu vorbesc doar în interjecții.

Și ce a mai dat TV-ul filmului (recunoscînd că a luat multe de la el)? A dat sistemul electronic de filmare cu multe camere (vezi «Război și pace»), a demonstrat posibilitatea unor producții mai ieftine, a făcut ca sute de

milioane de oameni să îndrăgească pelicule ce zăceau prin arhive și care adunau cu greu în săli de cinemateci cîteva sute de persoane. În Franța s-a făcut un sondaj foarte interesant legat de persoana lui Charlie Chaplin. Înainte ca televiziunea franceză să primească dreptul de difuzare pentru marile lui filme, sute de subiecți (urît cuvînt) au fost chestionați în legătură cu Chaplin. Citeai și te prindea groază! Chaplin era un ilustru necunoscut pentru majoritatea celor pînă la 20 de ani. După emisiunile din seria «Charlot», aceleași persoane au fost din nou interogate. Schimbările survenite au fost interesante: nouăzeci la sută din participanți au apreciat și au recunoscut meritele celui care i-a încîntat pe părinții și pe bunicii lor.

Și oare puțin a făcut televiziunea pentru filmul de montaj, pentru filmul docu-

mentar? Doar un ipocrit ar putea nega că marele salt al documentarului se datorează în primul rînd televiziunii, care l-a ridicat la rangul de atu al emisiunilor sale. Nu discutăm acum dacă aceste filme se fac bine sau nu, dar vorba unui amic al meu: «Cum să iei premii cu filme pe care **nu** le faci?»

Timpul a lecuit sperietura și acum este perioada de convalescență, cînd încă n-ai voie să măninci prea sărat. Sperietura nu mai e un fenomen de masă, ci s-a transformat într-o «modă», care acuză niște insuccese. Dar cum modele de genul ăsta se schimbă repede, experții (niște oameni care nu știu din ce în ce mai multe despre din ce în ce mai puține lucruri) speră într-o vindecare completă. Or fi știind experții ăștia ceva!

Alexandru STARK

Parabolă: Se spune că o mare personalitate din lumea filmului (din cele speriate rău de apariția televiziunii) a hotărît să se trateze radical: a trecut să lucreze la televiziune. S-a speriat și mai rău!

Actorii contra televiziunii

James Stewart și Anthony Quinn îngroașă numărul actorilor celebri care au jurat să nu mai calce pe platourile posturilor de televiziune. Fără îndoială, din pricina insucceselor pe care le-au recoltat cu seriile realizate superficial de canalele TV. Care, firește, nu înțeleg să investească prea multe forțe artistice și materiale în produsele lor de serie și care se mulțumesc cu umplerea spațiului de emisie avînd un singur nume cap de afiș. Reversul medaliei este că aceste nume, riscînd să se compromită, se reîntorc la marele ecran, cărui îi rămîn pe veci fideli.



**LUMEA,
UN
MIC ECRAN**

TV STORY

*Să-i dăm
televiziunii
ce i se cuvine:
ea și numai ea
poate să ne aducă
în casă
imaginea lumii
cea mai de
«ultimă oră».*



Televiziune! Televiziune?
Televiziune...

Indiscutabil, cea mai importantă, cea mai mare dintre multele, uneori prea multele născociri ale minții omenesti din secolul XX. De fapt, și astăzi toată lumea e de acord, cea mai importantă din întreaga istorie a civilizației, în afara celei pe care i-o datorăm lui Gutenberg. Nu pentru ceea ce a făcut până acum, nici pentru ceea ce face deocamdată, ci mai ales pentru ceea ce se va putea face și va face în viitor.

Însă pe vremea când s-a semnat actul de naștere a televiziunii, puțini, foarte puțini au intuit strălucitul viitor al noului născut. Nimeni n-a văzut în micul monstru, atunci monstru la propriu, pe viitorul copil minune al unui secol atât de minunat. Care secol minunat a fost martorul atâtor alte evenimente, infinit mai puțin minunate. Între altele și două războaie mondiale. Primul tocmai se terminase.

Obosite, bătrîna Europă și tînăra Americă încercau să uite și să-și reia îndeletnicirile vremelnice întrerupte. Parisul era teatrul celor mai trăznite experimente artistice. Cu mic cu mare, parizienii trăiau cu frenezie și încîntare plăcerile «anilor nebuni». Sobră, gravă, Londra era, evident, scufundată în proverbia ei ceață și nimeni nu știa ce se întîmplă dincolo de ea. În schimb America, America cea tînără, practică și întreprinzătoare, era ocupată pînă peste cap cu cinematograful, străduindu-se să împace business-ul cu arta. Avea toate motivele să creadă că operația reușise.

După treizeci
de ani

Cinematograful era suveran pe vremea cînd televiziunea abia făcea primii pași. Doar vreo treizeci de ani trecuseră de la prima reprezentare cinematografică dată de Lumière, înveselindu-i sau



În 1963 John Kennedy a fost asasinat sub ochii camerelor de televiziune

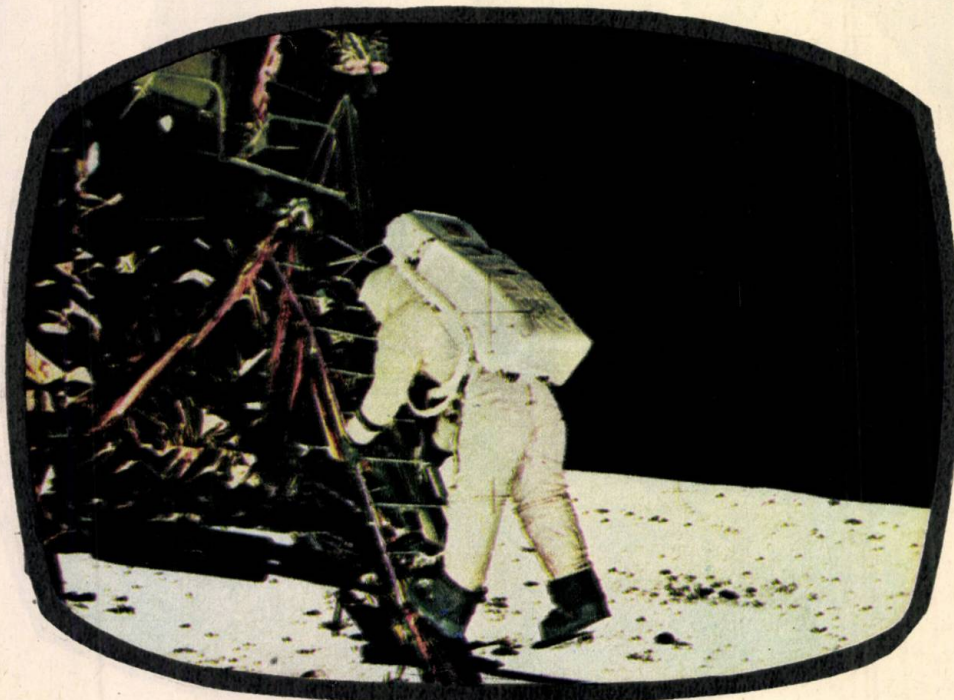
Cinci ani mai tîrziu, Robert Kennedy murea sub ochii aceluiași martor





Grăție televiziunii, l-am văzut zimbînd pe Gagarin, primul om întors din spațiu

Grăție televiziunii am văzut primul pas al omului pe Lună



însăimîntîndu-i pe clienții unei cafenele pariziene cu peripețiile grădinarului stropit, cu intrarea trenului în gară sau cu valurile mării, gata-gata să năvălească peste ei. Noua artă, cea de a șaptea, dar fără muză, trecuse apoi oceanul și se lăsase adoptată fără rezerve de americani. În mai puțin de două decenii aceștia au scris primul volum al istoriei filmului, chiar mai înainte de a apuca să încheie primul capitol al propriei lor istorii. Abia debarcat în țara tuturor posibilităților, cinematograful a început să-și caute reședința. La New York nu s-a împăcat cu cerul plumburiu, iar la Chicago era stîmjenit de efluviile cam tari ale abatoarelor, ca și de distracțiile cam zgomotoase de aici, cu gloanțe care țîșneau nebunește la fiecare colț de stradă. În cele din urmă, a preferat cerul însoțit al Californiei, stabilindu-se la Hollywood, lîngă Los Angeles. În numai zece ani, filmul a făcut dintr-un tîrg prăpădit și obscur, simbolul gloriei și al bogăției. În aceeași perioadă populația a crescut de la patru mii la o sută de mii de locuitori.

Cinematograful a devenit repede o artă foarte populară și, deopotrivă, o industrie extrem de rentabilă. Au apărut și primele vedete: Roscoe Arbuckle (Fatty), Mack Sennett, Douglas Fairbanks, Mary Pickford. Mai mult, un fost artist de music-hall devenise atît de popular încît era identificat cu personajul pe care-l interpreta pe ecran. E vorba, desigur, de Charlot al lui Charlie Chaplin, cel care în 1925 va da lumii o capodoperă intitulată «Goana după aur». Filmul se dovedea a fi o afacere strălucită, chiar dacă uneori pretindea investiții scandaluoase. Încă în 1916, David Wark Griffith, omul cel mare al cinematografiei americane, cheltuia exorbitanta sumă de două milioane de dolari pentru superproducția «Love's Struggle through the Ages», capodopera cunoscută în toată



*Cam așa trebuie că arăta machiajul secretarei domnului
Chamond... (în fotografie Twiggy, cel mai celebru manechin
devenit actriță)*



Televiziunea ne aduce în casă imaginea tragică a războiului din Vietnam...



...meciul de fotbal

lumea și intrată în istoria filmului sub titlul «Intoleranță».

Londra, 2 octombrie 1923

Nu-i de mirare că, în aceste condiții, primele experiențe

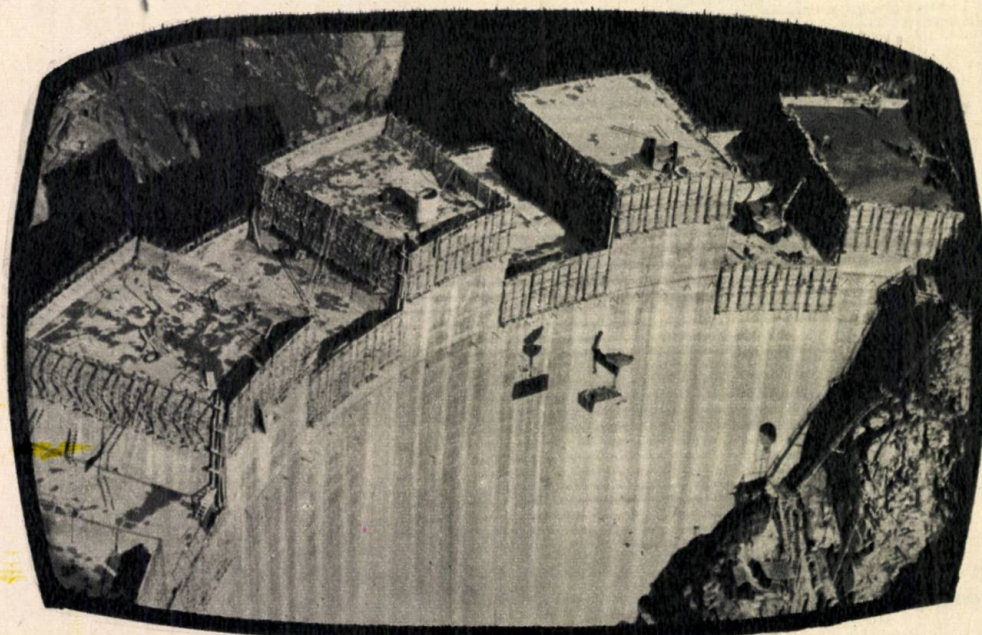
reușite care au marcat nașterea televiziunii au rămas fără ecou. Și totuși astăzi istoria consemnează ziua de 2 octombrie ca pe o dată extrem de importantă. În acea zi de toamnă, la Londra, un tânăr savant necunoscut,

John Logie Baird, scoțian de origine, a făcut să apară imaginea animată a asistentului său, captată în curte, pe zidul de cărămidă al laboratorului în care lucra. O imagine grosolană, nu prea clară, dar care avea meritul că re-

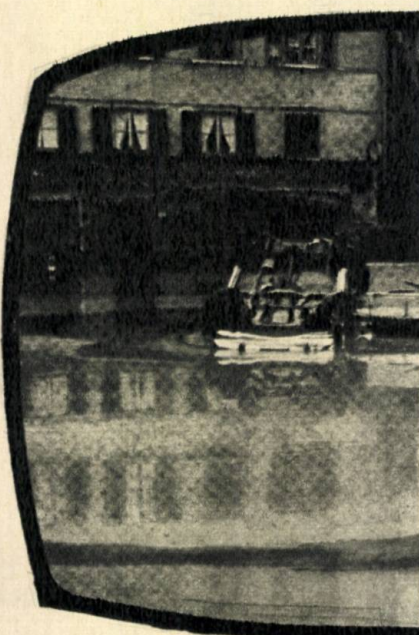
producea instantaneu orice mișcare a subiectului.

Noua invenție nu avea nume. În cele din urmă i s-a găsit unul, alcătuit dintr-un cuvânt grecesc (tele = departe) și unul latinesc (visio = vedere). Pe scurt, televizi-

...cum s-a născut hidrocentrala de pe Argeș...



...Florența





de la Guadalajara...



...imaginea foamei din Biafra...

une. Adică, mai precis și mai tehnic, transmiterea la distanță a unor imagini în mișcare cu ajutorul undelor electromagnetice.

Și astfel, cu ajutorul unui scoțian, Anglia a răpit Franței gloria de a fi patria de origine

a televiziunii. Pentru că inginerul francez René Barthélemy, cel care realizase în 1922 primele receptoare de radio alimentate cu curent electric, imaginase înaintea lui John Baird, un sistem de transmitere a imaginilor ani-

mate. Numai că francezul nu a avut mijloacele necesare experimentării, iar autoritățile nu l-au sprijinit. Singurul care ar fi putut s-o facă era chiar directorul său, Ernest Chamond. Dar acesta era bolnav de fotbal, și alt-

ceva nu-l mai interesa. Ori de câte ori avea prilejul, și-și crea prilejuri mai în fiecare săptămână, domnul Chamond o ștergea peste Canalul Mânecii pentru a asista la meciurile din capitala Angliei. Așa se pare că într-o simbătă

acoperită de ape...



...o formă de muzică numită Leonard Bernstein...





...celebrele curse de automobil de la Le Mans

...și evenimentele dureroase din Irlanda



din primăvara anului 1927 a fost invitat să viziteze laboratorul lui John Baird. Experiența la care a asistat i-a sugerat directorului francez, nici mai mult nici mai puțin, decît posibilitatea transmiterii meciurilor de fotbal, marea lui pasiune.

**Paris, 14 aprilie
1931**

Intuind posibilitățile marii invenții, perspectivele ei comerciale, imediat ce s-a întors la Paris, Ernest Chamond pune la dispoziția lui René Barthélémy fonduri materiale și financiare pentru cercetări în domeniul televiziunii. Ajutat de colaboratorii săi Strelkoff și Lombard, Barthélémy a improvisat un studio la Montrouge. Cobaiul a fost chiar secretara directorului, ținută într-un fotoliu sub lumina orbitoare a unui proiector care producea o temperatură de 50° C. Pentru a se elimina complet culoarea roșie, machiajul secretarei era pe cît de savant, pe atît de trăznit: fața în întregime albă, pomeții albaștri, buzele negre, ca și cearcănele din jurul ochilor.

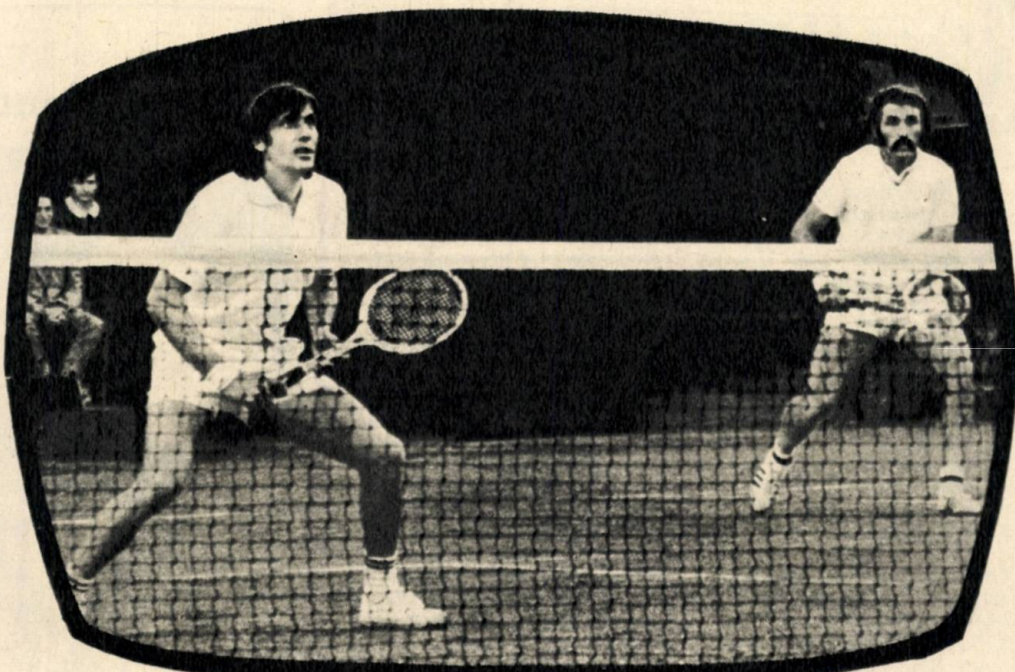
Tot atunci a luat ființă Compania Generală de Televiziune din Le Havre, unde făcea cercetări savantul Henri de France, care a reușit să transmită primele imagini animate în 1929. La 14 aprilie 1931 a avut loc prima demonstrație publică de televiziune în marea sală a Școlii superioare de electricitate din Paris. Numeroase ziare au anunțat evenimentul, așteptînd vești cu privire la noua experiență. Pentru René Barthélémy a fost un triumf public. Pentru Franța era un pic cam tîrziu.

În același an, John Baird obține de la Ministerul Poștelor o autorizație pentru efectuarea transmisiilor și imediat British Broadcasting Corporation începe să difuzeze cu regularitate emisiuni de televiziune. Abia în decembrie 1932, studioul «Pa-

ris Télévision» reușește să transmită primele emisiuni experimentale, dar numai o dată pe săptămână, joia între orele 15 și 16. Și astfel Anglia câștigă în dauna Franței competiția nedeclarată în domeniul televiziunii.

New York 1931

De cealaltă parte a Atlanticului, nici americanii nu stăteau de pomană. Experimentările au început aici ceva mai târziu, abia în 1928, în schimb au mers ceva mai repede, pentru că în același an ei au realizat prima transmisie reușită cu un spectacol de teatru. Un an mai târziu, în 1929, s-a făcut o demonstrație publică pe un mare ecran instalat la New York. Succesul a fost extraordinar. În 1939, pe cel mai înalt punct din New York, R.C.A. a instalat primul emițător american de televiziune, care a început să transmită zilnic.



...pe Năstase și Țiriac luptind pentru cupa Davis

...și: «ce se mai poartă, dragă, la Paris?»

Moscova, Leningrad, 1938

În scurt timp și savanții sovietici au pus la punct elementele principale ale emițătoarelor, iar în 1938 le-au dat în funcțiune la Moscova și Leningrad. În 1938 Anglia și Uniunea Sovietică difuzau emisiuni permanente de televiziune, în timp ce în alte trei țări noua descoperire era pe punctul de a fi dată în funcțiune. În Franța, în acea perioadă, existau doar 200 de persoane posesoare de televizoare, în timp ce în Anglia, numărul celor care aveau un televizor era de 30 000. Dar nu e mai puțin adevărat că tot în acea perioadă Televiziunea franceză se compunea din șase oameni, cu un buget anual de 1 800 000 de franci în timp ce B.B.C. avea 480 de salariați și un buget de 20 ori mai mare.

Încă o dată John Baird o luase înaintea lui René Barthélémy.



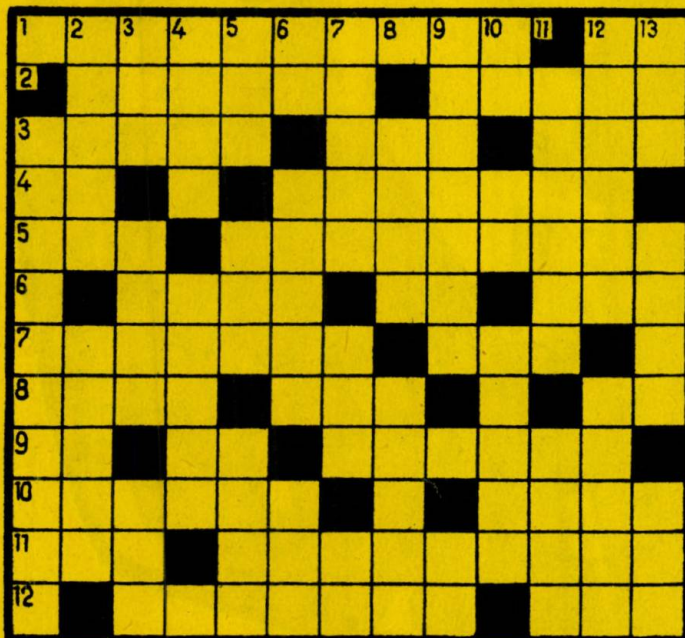
Vedete ale ecranului

ORIZONTAL: 1. Celebră actriță americană din filmele «Dor nestins», «Pădurea împietrită», «Nesupusa» ș.a. (2 cuv.) — Mirel Ilieșu; 2. Partenera de viață și de film a lui Richard Burton — Actor francez; 3 «Domnul» cinematografiei franceze». — Miezul unei probleme — Dans spaniol; 4. Africa centrală — Partenerul de odinioară al Alidei Valli; 5. Abreviere română — Regretat comic francez; 6. Riu în India — Lângă ieșire! — Riu în Brazilia; 7. Dansatorul nr. 1 al ecranului — Sufix; 8. Vas de lemn (reg.) — Întreprinderea de transporturi București — Tîrg (abr.); 9. Anna Magnani — Louis Buñuel — Celebru actor american; 10. Partenera preferată a lui Fred Astaire — Producător de oale; 11. Abreviere medicală — Veritabilă; 12. «Mister Voice» al Americii — Riu în Scoția.

VERTICAL: 1. «Sfinxul din wollywood» (2 cuvinte); 2. Comic francez — Simpaticul «bunic» de astăzi al ecranului francez; 3. Riu în Iran — Comic italian — Localitate în S.U.A.; 4. Lac în Norvegia — Vedetă a filmelor americane din anii '40; 5. Localitate în U.R.S.S. — Film — Perechea lui Stan; 6. Prima notă — Actriță germană de origine poloneză — Patria Hollywood-ului; 7. Arbore înrudit cu paltinul — Și altele, mai pe scurt — Turtit la capete! 8. Personaj legendar — Fost juneprim al ecranului francez; 9. Reflectare a culorilor curcubeului — Stîna de Vale! 10. Somare! — Asta Nielsen — Virte; 11. Din nord — ...Kazan, cunoscut regizor american; 12. Cineast francez (1861—1938), considerat ca părinte al cinematografului ca artă — Regretat actor american; 13. Se încurcă des — Regizor de film și scenarist german, promotor al expresionismului cinematografic — Din cînd în cînd.

Cuvinte rare: OLE, EXT, OGOG, ISA, GIOB, BNA, AYR, TAB, GAS, TYIN, ELN, OZNI.

Dan CORNEANU



T. V.

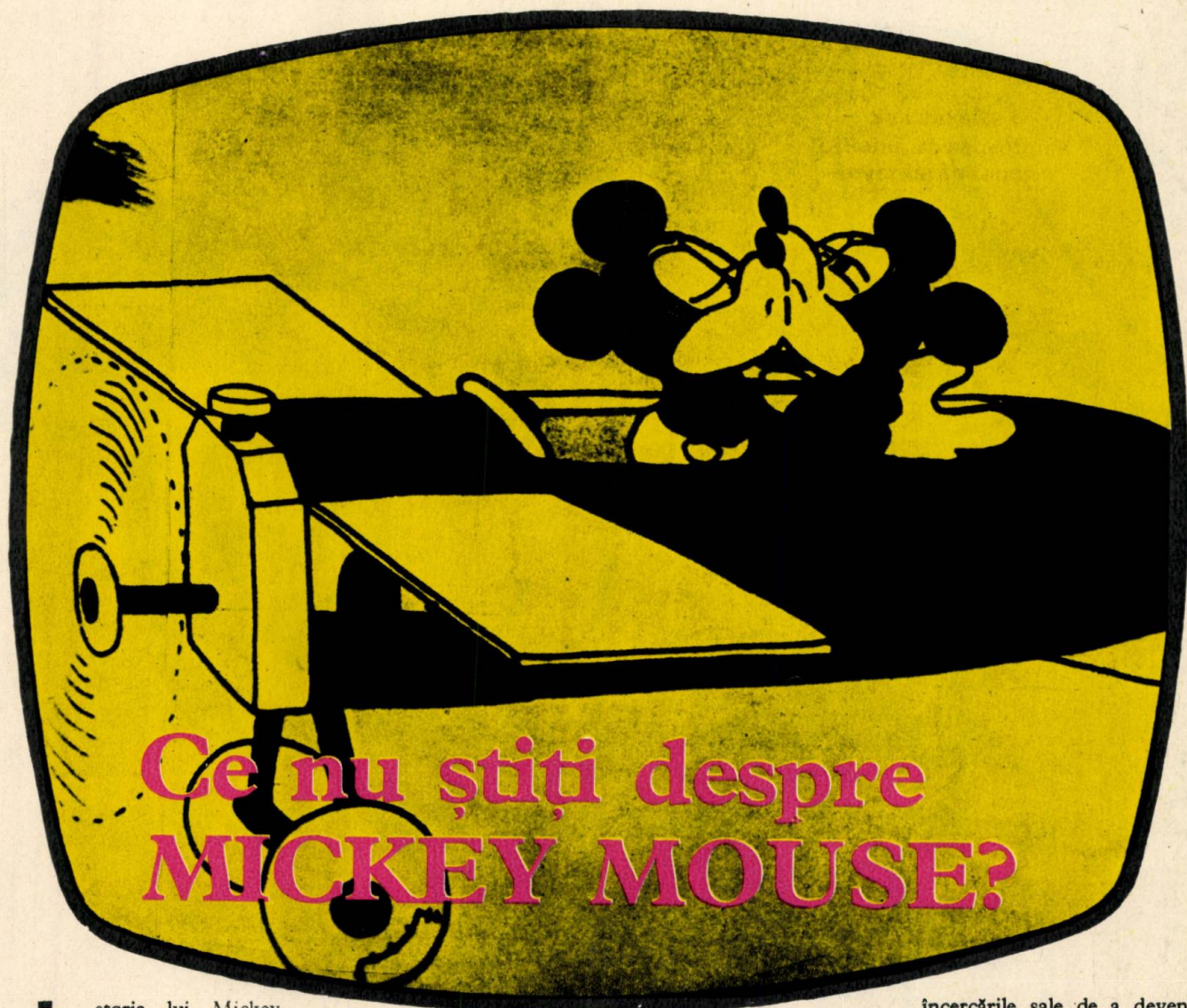
Pilulele antipublicitare



Lancaster pledînd împotriva abuzului de medicamente

La posturile de televiziune din Statele Unite, a început o puternică campanie... antipublicitară, lansată de cetățeni ale căror interese sînt lezate, de asociațiile de consumatori care nu mai vor să fie induși în eroare. Pentru a lansa această campanie, asociațiile de cetățeni au recurs la sprijinul unor actori celebri. De pildă: Burt Lancaster apare pentru 30 de secunde pe micul ecran avînd în față 6 tuburi de antinevralgice cu cele mai cunoscute mărci; el le spune telespectatorilor că aspirina e mult mai eficientă și mai ieftină. Sau: Eli Wallach îi întreabă pe telespectatori: «Suferiți de o iritație a căilor respiratorii? Inutil să vă îndopați cu medicamente. Cauza e mașina dumneavoastră care vă intoxică».

Ajungîndu-se la concluzia că publicitatea pledează pentru toate tarele vieții moderne (abuzul de medicamente, poluarea atmosferei de către vehicule, vicierea mediului înconjurător, etc...) noii cruciați au hotărît să pledeze prin metode la fel de moderne — pilule audiovizuale — împotriva acestor tare. «Telespectatorii trebuie să fie contrainformați. Dar inteligent. Convingător». Undele hertziene pot fi, așadar, folosite și ca mijloc publicitar dar și ca mijloc antipublicitar. Ele îi pot convinge la fel de bine pe oameni că mijloacele și metodele mai simple, mai naturale, care nu se bucură de o reclamă frenetică și care le sînt mult mai la îndemînă, pot fi cu mult mai eficiente. Desigur, campania a produs panică în rîndul companiilor de publicitate, iar anumite canale de televiziune au refuzat formal introducerea pilulelor antipublicitare.



Ce nu știți despre MICKEY MOUSE?

Istoria lui Mickey Mouse se confundă până la un punct cu istoria lui Walt Disney. Dar pentru că mai întâi a fost totuși Walt Disney, să începem cu el.

Istoria lui este aida omă ori-cărui american sărac și ambi-tios pierdut în lumea nouă, care lume nouă, după cum se știe, este și lumea tuturor posibilităților. Căci, în Ame-rica, orice om înainte de a fi un «cineva», începe prin a fi un «nimeni».

Disney era mezinul unei familii de oameni săraci sau, dacă nu săraci de tot, în orice caz nu reușiseră mare lucru. De altfel, în afara celor cinci copii și a americanizării numelui lor normand, care a devenit din d'Isigny, Disney, tatăl lui Walt eșuase în toate

*Dar oare
nu tot grație micului ecran
ne bucurăm și azi,
din când în când,
noi, copiii de toate vîrstele,
de Mickey Mouse?*

încercările sale de a deveni cineva pe pămîntul tuturor făgăduințelor. Și ce nu încercase? Vînzător de mobilă, fabricant de dulciuri, apoi de corsete, fermier, editor de ziare, etc.

Walt a început să mun-cească de la 10 ani. Pentru început vindea ziare, apoi li-monadă, într-un tren cu nume de baladă, trenul de Santa Fe. Ceva mai tîrziu s-a înscris la o școală de arte frumoase din Chicago. Devenit «spe-cialist», se angajează la «Res-taurant News», ziarul proprie-tarilor de restaurante, de a cărui prezentare artistică se îngrijea. A lucrat apoi pen-tru «Kansas City Film LTD Company» și «Lauch-Grams Company». Aici desena naive povești cu zîne și cel mai



Știați că în 45 de ani
de carieră Mickey
a primit peste 100 de premii,
dintre care și două Oscar-uri?

adesea reclame. Și-a amenajat într-un fost garaj de scindură din Kansas City un mic studio de desen. Aici a realizat câteva foarte scurte filme animate cu «Motanul încălțat» sau «Scufița Roșie», filme care n-au apărut niciodată pe ecran.

Dar orice ar fi făcut, oricare ar fi întreprins, Disney era urmărit de ghinion. Peste toate afacerile lui plana spectrul falimentului.

Totdeauna cu clasa I-a

Într-o bună zi norocul i-a suris. Dar foarte puțin. Atunci când norocul i-a suris, a luat de mină o fetiță de șase ani, care poza pentru fotografii publicitare, și a plimbat-o sub numele de Alice printre desenele născocite de el. Astfel a realizat primul său film de animație, intitulat «Alice în țara desinelor animate». Filmul s-a vândut. Cu banii încasați, a-bia a apucat să-și achite datoriile mai vechi. Și, firește, a făcut altele noi, imediat. Din nou nu avea bani. Dar și-a cumpărat un aparat de filmat. Pe datorie, evident. Și astfel a devenit operator de fapte diverse, de fapt, de evenimente pentru albumul de familie. Drept care, i-a propus unui medic să realizeze un film despre el, despre soția și copilul lor. Cu banii primiți pe această comandă specială, plătește aparatul și-și achidă datoriile la birt.

La Kansas City nu mai avea ce face. Pe când Hollywoodul era cu totul altceva. Așa că și-a propus să plece acolo. Iar la Hollywood nu poți pleca altfel decât cu clasa I-a. Nu are atîția bani ca să-și permită luxul unui bilet foarte scump. Dar odată merge omul la Hollywood. Și Walt călătorește cu clasa I-a.

La Hollywood nu ai prea mult de ales. Poți rămîne. Poți pleca. Sau poți rămîne, dar ca și cum ai fi plecat, ceea ce echivalează cu a te recunoaște învins pentru totdeauna. Walt ajunge la Hollywood doar cu 40 de dolari în buzunar și e decis să rămînă.

Și-și stabilește și o deviză: *totdeauna cu clasa I-a, numai cu clasa I-a!*

Deocamdată nu-i merge cine știe ce. În lipsă de ceva mai bun, se căsătorește cu Lillian Bounds, care nu e altcineva decît secretara. Economisind astfel 15 dolari.

Treburile încep să meargă ceva mai bine o dată cu crearea lui Oswald, iepurașul. Filmele se vînd binîșor, dar Oswald îl trădează. Cel care distribuia aventurile lui Oswald în SUA îi convinge pe desenatorii lui Walt să-l părăsească, luîndu-l cu ei și pe faimosul iepuraș. În contract nu era prevăzut dreptul de proprietate asupra lui Oswald și Walt pierde procesul.

Se spune că atunci Disney a început să fluiera cu melancolie un cîntecel auzit în copilărie de la doica lui, o negresă. Un cîntec naiv și puțin absurd, care se intitula: «Oare de ce șoricelul de cîmp și-a pus hainele de sărbătoare?». Și desenează un șoricel cu chip isteț și trăsături umane. Îl botează Mortimer. Dar doamnei Disney nu-i place deloc acest nume, îl găsește cam prețios. «Ce-ai spune de Mickey, de Mickey-Mouse?» Și Mickey Mouse îi va rămîne numele celui ce va deveni un mic erou al mitologiei secolului XX.

De la eșec la glorie

După foarte multe zile și nopți de muncă și de studiu, după mii de schițe, pentru care i-a pozat un șoarece de cîmp, oaspete din cînd în cînd al micului său studiou, Walt Disney realizează primele două filme cu Mickey Mouse: «Plane Crazy» și «Galloping Gaucho». Dar nu se vînd aproape deloc. Distribuitorii ezită. Cine mai e și Mickey ăsta și cine naiba a auzit de el?

Dar dacă în existența cinematografului există o zi istorică, în afară de cea în care a fost inventat, atunci această zi este ziua de 23 octombrie 1927. La această dată a avut loc premiera filmului «Cîntărețul de jazz». Al. Jolson pu-

tea fi văzut și auzit cîntînd pe ecran.

De la bun început Disney a fost partizanul necondiționat al vorbitorului în disputa cu marele mut. Mai mult, el intuiește încotro va bate vîntul și se apucă imediat să aplice noua invenție filmelor sale.

Primele înregistrări cu muzică, zgomote și vorbe au loc la New York. Disney însuși vorbește pentru Mickey, iar pentru a plăti orchestra și pe «zgomotiști» își vinde mașina. Dar a meritat. În 1928, Mickey Mouse vorbește în filmul «Steamboat Willie», primul desen animat sonor.

Premiera a fost un triumf și a însemnat, în fine, întîlnirea lui Walt Disney cu gloria. A doua zi, portretele lui Mickey și Disney figurau pe primele pagini ale ziarelor cu cele mai mari tiraje din SUA.

Știați că Mickey a făcut războiul?



Mickey Avenue

În 1929, Studiourile Walt Disney de la Burbank, lingă Hollywood, produceau 16 scurt-metraje, în 1932, douăzecișitru. Astăzi, multe străzi din Burbank poartă numele creațiilor lui Walt Disney: Mickey Avenue, Donald Street, Pluto Square.

Deocamdată Mickey triumfă peste tot și cucerește lumea. În celebra serie «Silly Sympho-

Chipul lui a fost pictat pe tancuri, pe avioane, pe jeep-uri, pe căștile și gamelele soldaților americani.



Mickey, Minnie,
Pluto, Donald
și Walt Disney,
părintele tuturor.

nies» el e, rind pe rind, marinar, profesor, soldat, cîntăret, toreador, pilot de curse, fermier, dirijor, grădinar. De fiecare dată șoricelul Mickey este, de fapt, un super-șoricel. El înfruntă pisicile fioroase, taurii furioși, sare cu skiurile, zboară, plonjează în mare, curiozitatea sa nu are limite și este mereu prietenul cel mai bun al copiilor.

Și pentru că Mickey e și un sentimental, din 1934 el o are ca parteneră pe Minnie.

Astăzi Mickey este protagonistul a peste 120 de filme și apare în alte o sută, alături de prietenii săi Pluto, Donald, Bambi, Goofy, Clarabella Cow, Horace.

jumătate. El a cîștigat. Cîteva sute de milioane de oameni au văzut acest film.

Mickey intră în politică

Împotriva avizului general, el a înființat «Disneyland»-ul, cel mai mare parc de distracții din lume, țara în care la putere se află copiii, dar numai acei copii mai mari și mai mici care cred în castelele din poveștile fraților Grimm. Pentru acest regat al fanteziei, Disney a investit totul, pînă la ultimul cent. Astăzi, numărul celor care și-au petrecut cîteva zile în regatul viselor, trece de 100 de milioane.

de premii, printre care și două Oscaruri. 200.000.000 de cărți și reviste, în 22 de limbi, publică aventurile hazliului șoricel.

Mickey s-a băgat și în politică și petru asta a avut de suferit. În 1930, filmele lui sînt interzise în Germania, deoarece în «Mickey în tranșee», o armată de fioroase pisici purta căști militare germane, iar «portul de căști militare germane de către o armată de pisici împotriva unui corp de armată de șoricești este o ofensă pentru demnitatea națională».

În timpul celui de-al doilea război mondial, aliații n-au uitat ceea ce i s-a întîmplat

carea aliaților.

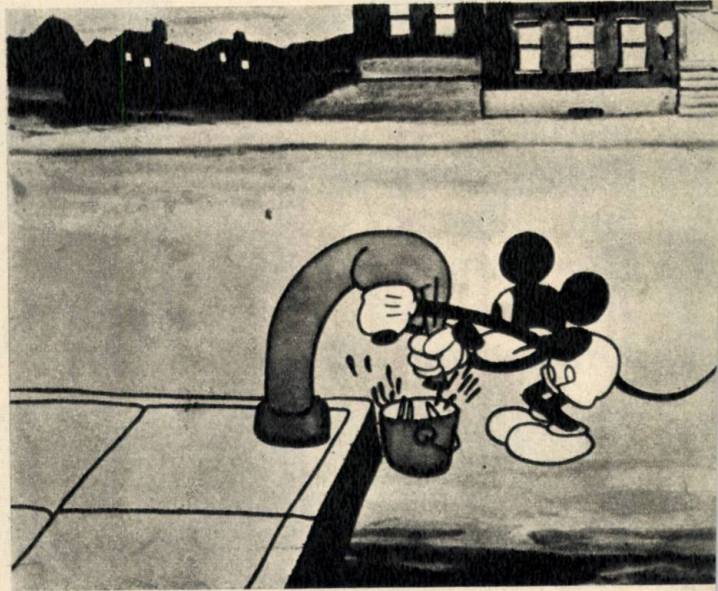
După război, Mickey își pierde oarecum popularitatea în favoarea arțăgosului Donald, mereu agresiv, bombănitor și nemulțumit.

În 1955 își face debutul la televiziune în emisiunea «Mickey Mouse Club», pe care o susține 4 ani și primește premiul pentru cea mai bună emisiune de varietăți.

Nu demult, Mickey a fost sărbătorit cu o strălucire demnă de celebritatea lui. A fost realizat un film de montaj de 90 de minute, «Nemaipomenita istorie a lui Mickey», iar Henry Salvador i-a dedicat discul «Hello, Mickey!». În semn de omagiu în S.U.A.



Știați că Mickey a fost tot atât de popular ca Mae West?



Știați că numele lui a figurat în codul care anunța debarcarea aliaților?

Walt Disney devine treptat conducătorul unei industrii deosebit de înfloritoare, capabilă să facă mari investiții de capital. Are gustul aventurii și se conduce după principiul lui: «totdeauna cu clasa I-a, numai cu clasa I-a». Împotriva avizului tuturor oamenilor de afaceri din Hollywood, Disney angajează cîteva milioane în «Albă ca zăpada», într-o vreme în care nimeni nu îndrăznise să facă un desen animat de o oră și

Și Mickey? Popularitatea lui a bătut toate recordurile. În 1934, pe adresa lui Mickey soseau săptămînal cinci mii de scrisori din toate colțurile lumii. În 1938, grație lui Mickey Mouse, trăiesc vreo 100.000 de oameni. În același an, în cinstea lui se organizează o expoziție itinerantă: 4.700.000 de oameni vin să-l vadă în 38 de muzee, 14 universități și 53 de galerii de artă. În 45 de ani de carieră, Mickey a primit peste o sută

lui Mickey. El are acum misiunea de a ridica moralul trupelor. Popularitatea în rîndul militarilor și-o împărțește cu celebra Mae West, cea frumoasă femeie care putea face să roșească o armată, citind pur și simplu Biblia. Chipul lui Mickey era pictat pe jeepuri, pe tancuri, pe avioane, pe gamele și pe căștile soldaților. Și ca o supremă recunoaștere a meritelor lui, numele lui Mickey a figurat în codul care anunța debar-

a fost lansat un timbru cu chipul lui Mickey, iar editura pariziană Hachette reeditează toate aventurile lui.

Pe Mickey Mouse nimeni nu l-a văzut trist. Și totuși, o dată... În decembrie 1966, revista «Paris-Match» publică pe prima copertă portretul lui Mickey. El plîngea.

Walt Disney tocmai murise, sau poate că...

Andrei IRIMIA

UN POPAS PLĂCUT LA UNITĂȚILE COOPERAȚIEI DE CONSUM!

Hanul
Bucura — Hațeg
(Jud. Hunedoara)
DN 66 km. 33
(activitate permanentă)



Hanul
«Piatra Craiului»
Jud. Bihor
DN 1 București —
Brașov — Sibiu —
Oradea km. 588



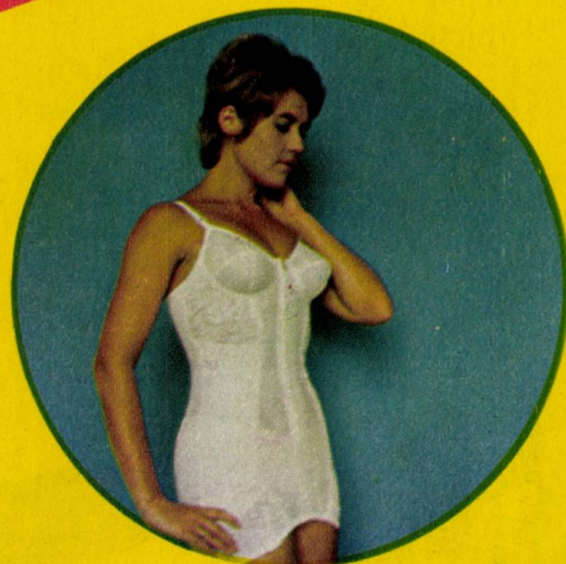


*Fabrica de tricotaje
«SOMEȘUL»
Cluj,
B-dul Lenin nr. 77
telefon 1.29.36.
vă oferă
un bogat sortiment
de tricotaje
din fire
sintetice :*

**Tricotaje
din fire sintetice
pentru copii,
femei și bărbați.
Centuri, portjartiere,
sutiene.
Centuri medicale
și
ciorapi medicali.**

Produsele cu marca «Someșul» Cluj satisfac cele mai exigente gusturi din punct de vedere al eleganței și durabilității și reflectă cele mai moderne tipuri de tricotaje, prezentându-se într-un bogat sortiment de modele, mărimi și culori.

Livrările se efectuează pe bază de contracte și comenzi ferme.





AGENȚIA DE
PUBLICITATE

**ISI
ap**

RECLAMĂ EFICIENȚĂ
în
Contemporanul,
Elöre,
Neuer Weg,
Sportul,
Probleme economice,
Flacăra,
Cinema,
Teatrul,
Comerțul socialist,
Auto-Turism
și alte 57 de publicații
administrare de I.S.I.A.P.

I.S.I.A.P.
str. Visarion nr. 6
București
Sector 1
Telef.: 11.26.82



CALITATE — MODERNISM
și UTILITATE
sînt însușiri ale PRODUSELOR
I.I.S. — ELECTROBANAT
Timișoara, str. Pestalozzi nr. 22
Telefon: 1 42 60





LIT E R E RECOMANDĂ CALITATEA **terom**®

Nu e multă vreme de când familia firelor și fibrelor chimice s-a îmbogățit cu un nume nou: «terom». Ele se fabrică în una din cele mai noi și mai moderne întreprinderi specializate din sud-estul Europei — Uzina de Fibre Sintetice din Iași.

Datorită excepționalelor sale calități, «terom»-ul înlocuiește cu succes fibrele naturale de lână (lână sintetică de 3 și 4 den), bumbacul (bumbac sintetic 1, 3; 1,5 den), inul (în sintetic 6 den), situându-se din punct de vedere calitativ la nivelul celor mai buni poliesteri cunoscuți în lume: tergal, terilenă, trevira, dacron, diolen, terilenka, etc.

Țesăturile din fibre poliesterice «terom» sint utilizate la confecționarea articolelor de îmbrăcăminte de diverse tipuri. Aceste

articole au căpătat o largă întrebuințare datorită rezistenței deosebite la șifonare și întreținerii extrem de ușoare.

Din firele textile «terom» (45; 68 den) se obțin țesături subțiri, cu aspect mătăsoș, luciu plăcut, folosite la confecționarea lenjeriei, perdelelor, cămășilor bărbătești, etc. Vopsite în culori moderne, atrăgătoare, firele exturate (150 den), utilizate în industria tricotelor, conferă acestora tușeu plin, linos, frumusețe, permit o spălare ușoară și o uscare rapidă, păstrându-și dimensiunile inițiale.

Datorită calităților lor — stabilitate, elasticitate mare și alungire mică, viață lungă — firele tehnice grosiere (250 den și 1000 den simple sau multiplicat) pot fi utilizate în diverse scopuri: curele de transmi-

sie, plase pescărești, etc., iar cele tratate special pentru aderență la cauciuc se folosesc cu succes în industria cordului pentru anvelope.

«terom» este produsul ideal folosit în orice ocazie. Vă stă la dispoziție pentru comenzi ferme și asistență tehnică

UZINA DE FIRE SINTETICE IAȘI

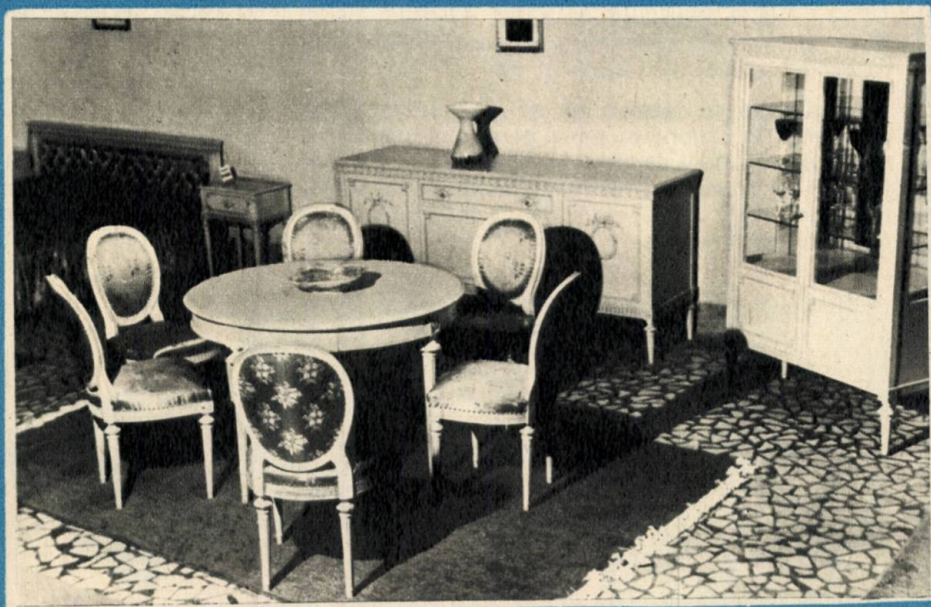
România șos. Tușora nr. 175

Marcă de prestigiu a industriei de fibre chimice din România pentru firele și fibrele poliesterice produse de Uzina de Fibre Sintetice Iași. Exportator:

CENTRALA INDUSTRIALĂ DE FIBRE CHIMICE SĂVINEȘTI

Specialiștii noștri creează în permanență produse noi și procese noi de fabricație, le îmbunătățesc pe cele existente.

**COMBINATUL
DE
EXPLOATARE
ȘI
INDUSTRIA-
LIZARE
A LEMNULUI
ARAD**
Calea
Aurel Vlaicu
nr. 14
Telef.:
1 60 20 — 1 43 82
Telex: 134/25



**PRODUCE
ȘI LIVREAZĂ:**

- Dormitor
stil Baroc AW-16
- Sufragerie
Renaștere AT-11
- Hol I.A.G.
- Bar de colț
- Sufragerie
Ludovic XVI



**Produsele combinatului nostru vă asigură
CONFORT, ELEGANȚĂ și BUN GUST**

ASIGURAREA CU TERMEN FIX

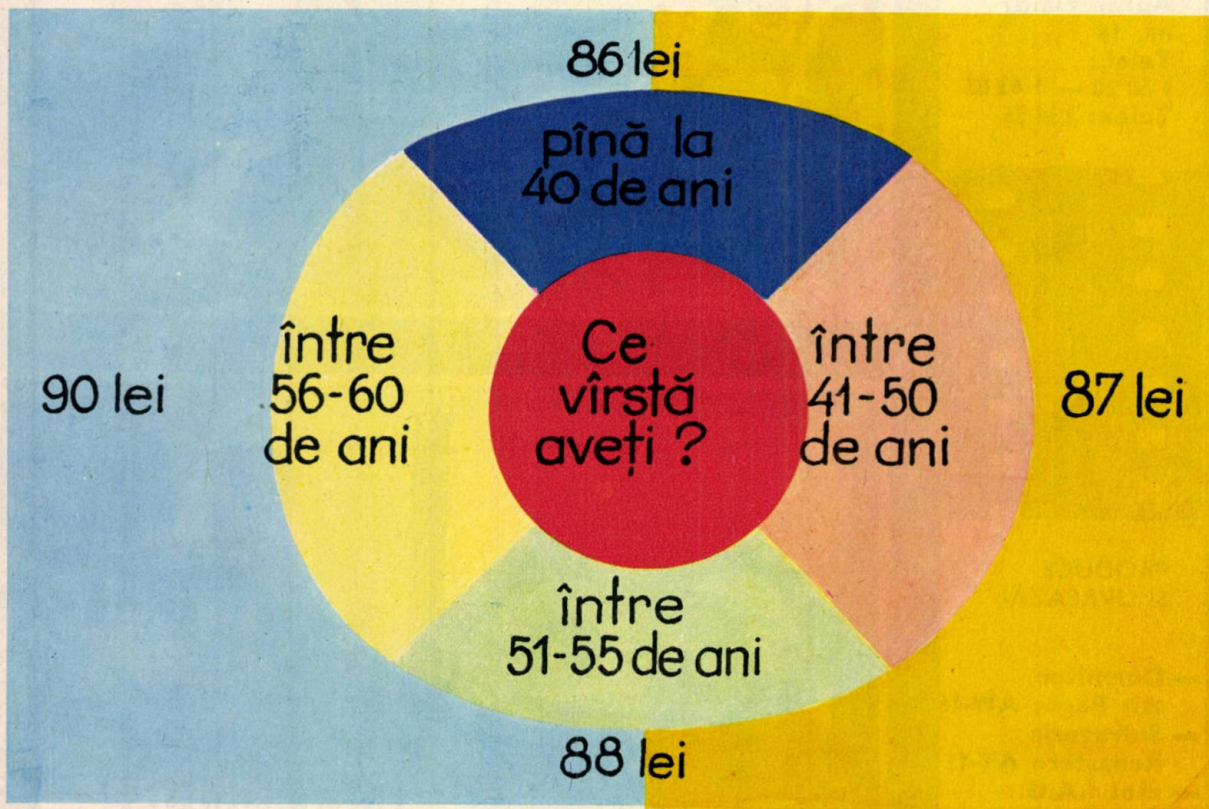
Dacă doriți ca un copil sau oricare altă persoană care vă este scumpă să primească o sumă de bani după un anumit timp, faceți economii chibzuite, în așa fel ca, pînă la data respectivă, să strîngeți suma. Ce se întîmplă însă, dacă între timp decedați? Persoana respectivă rămîne fără sprijinul dvs.

Asigurarea cu termen fix soluționează această problemă. Cu ajutorul ei, puteți garanta ca persoana aleasă de dvs., după un timp stabilit tot de dvs. (nu mai mic de 5 ani, nu mai mare de 20 ani), să primească suma (cel puțin 10 000 de lei), indiferent dacă, la acea dată, dvs. veți mai fi sau nu în viață.

cazurile este mai mic decît suma care se va plăti de către ADAS.

2. În caz de deces al asiguratului (persoana care a încheiat contractul de asigurare) chiar numai după cîteva zile de la semnarea contractului (din cauză de accidente sau boli infecțioase acute) sau după 2 ani (din alte cauze), asigurarea rămîne în vigoare, fără să fie nevoie a se mai plăti în continuare prime de asigurare, urmînd ca ADAS, la împlinirea termenului fix stabilit în contract, să plătească suma asigurată beneficiarului (persoana desemnată în contract).

3. În cursul contractului de asigurare, se poate



Costul acestei asigurări este convenabil.

Ca să asigurați, de exemplu, unei persoane o sumă de 10 000 lei, veți plăti lunar la ADAS, timp de 9 ani, sumele de mai sus:

Foarte important:

1. Totalul primelor de plată de către dvs. în toate

schimba oricînd persoana desemnată să primească suma asigurată.

Asigurarea cu termen fix se poate încheia la responsabilii cu asigurările din întreprinderi și institutii, la agenții și inspectorii de asigurare sau, direct, la orice unitate teritorială ADAS. Informații suplimentare puteți obține din aceleași locuri.

CONFECȚII... LA MILIMETRU!



Micul alfabet al confecțiilor ține seama de orice conformație a corpului.

A. **Tipul slab.** Grosime 42—54. Etichete galbene.

B. **Tipul normal.** Grosime 42—58. Etichete verzi.

C. **Tipul plin.** Grosime 46—58. Etichete albastre.

D. **Tipul corpolent.** Grosime 50—60. Etichete roșii.

- Noul sistem de croială și construcție a confecțiilor bărbătești oferă cumpărătorilor avantajul de a-și alege costume moderne, elegante, exact pe măsură.
- Confecțiile de gata A, B, C, sau D înseamnă economie de timp și de bani.
- Pentru eventuale retușări, călcare etc. — servicii gratuite.



Unitățile de producție — prestări ale cooperației de consum realizează o gamă largă de bunuri de consum și articole de artizanat din ramurile: lemn, ceramică, sticlă metalizată, cusături, covoare românești, cojoace-pieptare, fier forjat, împletituri răchită, paie.

Toate aceste produse realizate cu bun gust și cu multă grijă sînt deosebit de apreciate atît pe piața internă cît și la export.

În București și în întreaga ȚARĂ se găsesc de vînzare la magazinele «HERMES» și alte magazine ale cooperației de consum.

CENTROCOOP
CENTRALA DE PRODUCȚIE,
PRESTĂRI, APROVIZIONARE
ȘI TRANSPORTURI



**Cercetarea și proiectarea minieră în
slujba poporului**

Din măruntaiele pământului, Maramureșul dă țării bogății inestimabile

În regiunea muntoasă din Nordul țării, scăldată de apele Tisei și Izei, se găsește cel mai vechi bazin de exploatare minieră ale cărui începuturi se pierd în vremuri străvechi, cu mult mai înainte chiar de începuturile istoriei.

Această înțelepciune asiduă a oamenilor din județul Maramureș a dobândit, în secolul al XV-lea, o recunoaștere oficială ca breaslă.

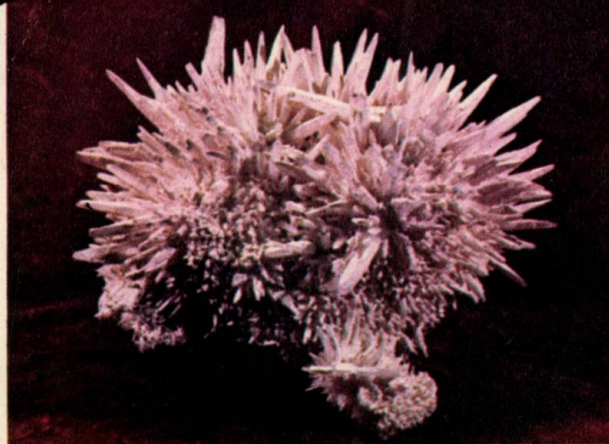
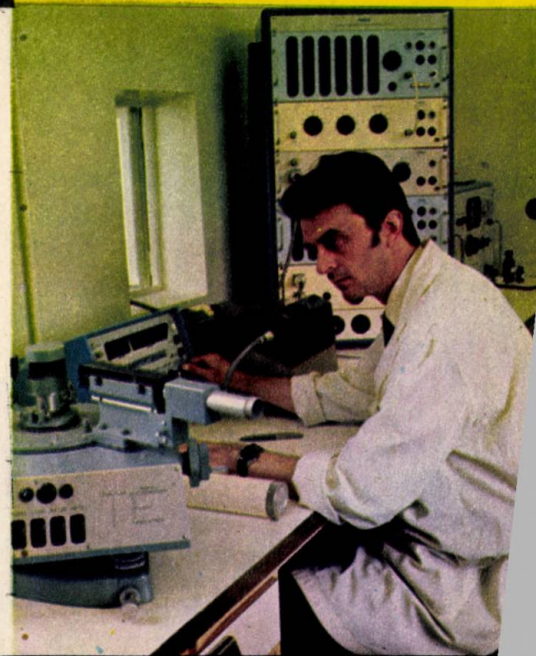
De atunci s-a consolidat industria de extracție și de prelucrare a minereurilor neferoase și rare, ajungând în anii construcției socialiste la o amplă dezvoltare.

Activitatea minieră din Maramureș este condusă de către Centrala minereurilor neferoase din Baia-Mare, care are în subordine mai multe exploatare miniere și uzina de preparare, o uzină proprie pentru construcții de utilaje și piese de schimb, un sector de construcții miniere care realizează punerea în funcțiune a unor obiective noi de investiții, precum și un institut de cercetare și proiectare care realizează cercetările tehnologice, proiectele de dezvoltare și care asigură asistență tehnică pentru unitățile Centralei cit și pentru alte unități miniere din țară și din străinătate.

Datorită legăturii strânse între cercetare, proiectare și producție, extragerea minereurilor se face prin metode tehnice superioare, multe operații fiind mecanizate și chiar automatizate complet.

Se practică separarea sau flotația concentratelor colective, minereurilor cuprifere și complexe, fiind prelucrate prin flotație, iar cele aurifere prin flotație urmată de cianurație.

Aceste tehnologii au mărit randamentul extracțiilor de metal la nivelul celor realizate pe plan mondial.



La rezolvarea problemelor tehnice ce le ridică creșterea continuă a producției de minereu și de metal în concentrate, contribuie și **INSTITUTUL DE CERCETĂRI ȘI PROIECTĂRI PENTRU INDUSTRIA MINEREURILOR NEFEROASE ȘI RARE**, din Baia-Mare, str. Victoriei nr. 140, telefon 1 25 12 și 1 32 81, care elaborează cercetări, documentații tehnico-economice și proiecte de execuție pentru dezvoltarea capacităților productive, execută prestații cu caracter de consulting, avizează oferte și acordă experți pentru orice activitate din domeniul extracției și prelucrării minereurilor neferoase și rare.

**PREFERAȚI
ELEGANȚA SOBRĂ?
CONFORTUL MODERN?
NU EZITAȚI.
CEREȚI LA MAGAZINELE
DE MOBILĂ GARNITURA**



FELICIA

Camera de dormit creată anume pentru dv. de întreprinderile Ministerului Economiei Forestiere și Materialelor de Construcții, compusă din: dulap cu două uși, avînd corpuri suprapuse pentru lenjerie, haine și obiecte utile, pat cu noptiere pentru două persoane, comodă, taburet cu tapiserie.

Garnitura FELICIA vă asigură reconfortarea deplină, într-o ambianță dintre cele mai agreabile

CENTRALA INDUSTRIEI CONFECȚIILOR SIBIU

a lansat A.B.C.D. — abecedarul eleganței, stabilind noile conformații la costumele bărbătești: A — tipul slab, B — tipul normal, C — tipul plin, D — tipul corpulent, oferindu-vă astfel un costum care să întrunească cele mai rafinate exigențe ale dv.

Ca și costumele bărbătești, taioarele de damă, pardesiile bărbătești și de damă, jachetele pentru sport și vînt reprezintă alte articole vestimentare caracterizate prin modernism, originalitate, eleganță, atribute sesizate atît de beneficiarii interni, cît și de cei străini.

**VĂ RECOMANDĂM ULTIMELE REALIZĂRI
ALE ÎNTREPRINDERILOR DIN CENTRALA
INDUSTRIEI CONFECȚIILOR SIBIU**

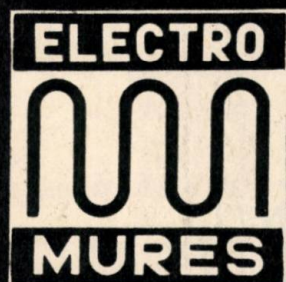


VIZITAȚI:
MUZEUL BRUKENTHAL
cu secțiile:



istorie — arheologie
galeria de artă
artă populară — etnografie
științe naturale

Deschis zilnic 10—17; Luni închis;
Sibiu, Piața Republicii 4—5, telefon 13349

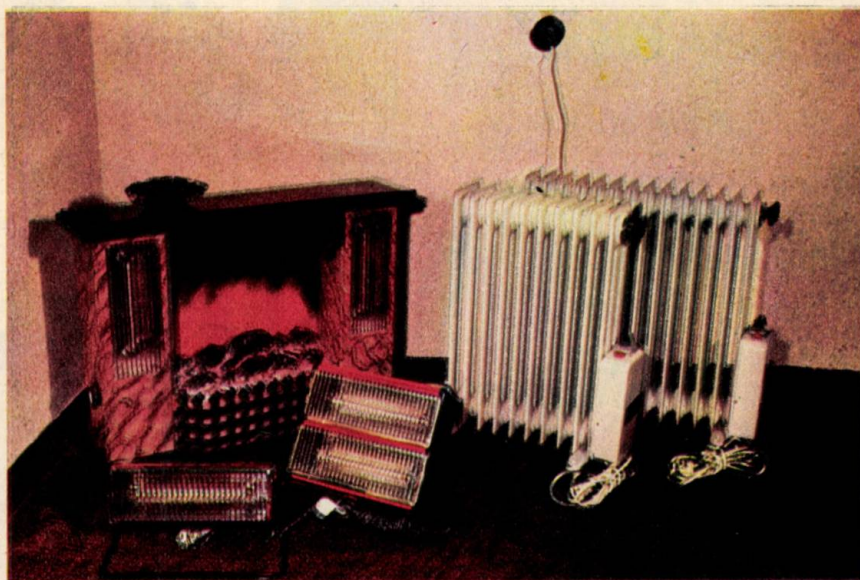


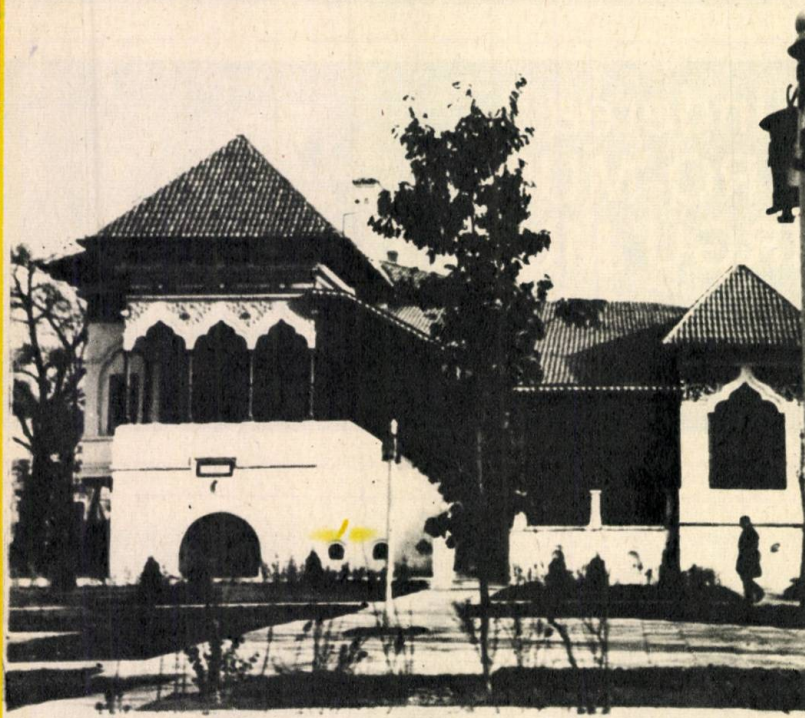
Întreprinderea
ELECTRO-MUREȘ
din TÎRGU MUREȘ
str. Kossuth L. nr. 112—114
telefon 1 18 17 — telex 035249

**PRODUCE
LA NIVELUL
TEHNICII
CONTEMPORANE:**

- mașini de calculat electromecanice cu 2 și 3 operații
- mașini de calculat manuale cu 4 operații
- conducte pentru instalații electrice fixe
- cordoane pentru instalații electrice mobile
- conducte și cabluri pentru telecomunicații
- cordoane cu prize și fișe bipolare
- antene de televiziune pentru canal 1—12
- antene de televiziune colective
- antene de televiziune de cameră
- încălzitoare în tub pentru scopuri industriale
- fiare de călcat electrice cu și fără termoregulator
- plite electrice cu și fără limitator de temperatură
- radiatoare electrice
- ondulatori electrice pentru păr
- papuci de cabluri
- bare capsulate de distribuție a energiei electrice
- cutii terminale pentru interior și exterior
- manșoane de legătură și de derivație

**CALITATEA SUPERIOARĂ
A ACESTOR PRODUSE
LE ASIGURĂ
COMPETITIVITATEA
INTERNĂTIONALĂ.**





RESTAURANTUL

DOINA

șos. Kiseleff 4
RESTAURANT
BAR DE NOAPTE
CRAMĂ
BRASERIE
GRĂDINĂ DE
VARĂ

SITUAT ÎN ZONA PARCURILOR BUCUREȘTENE, RESTAURANTUL
DOINA ESTE UN LOC IDEAL PENTRU DESTINDERE.
REZERVĂRI DE MESE LA TEL. 16.30.95

ORIGINAL — INTIM — RESTAURANTUL
«CARAIMAN»

SALONUL SPANIOL

Cal. Victoriei nr. 116

PREPARATE CULINARE
SPECIFICE BUCĂTĂRIEI
SPANIOLE ȘI ROMÂNEȘTI

ANTREN și VESELIE
ÎN COMPANIA FORMAȚIEI
«CARMEN»

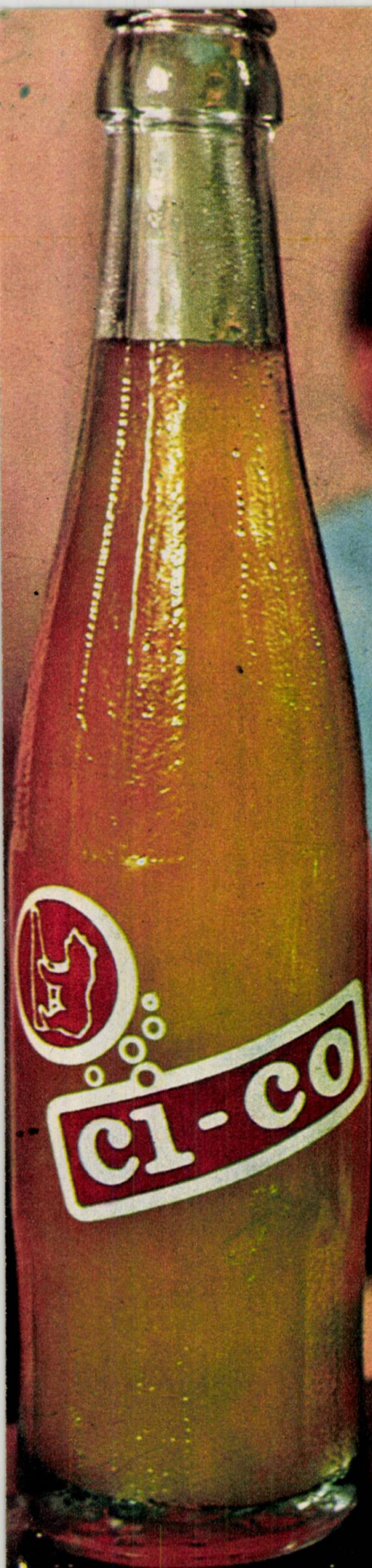
Rețineți mese din timp
la telefonul 16 23 72



*CADRU DE EPOCĂ
AMBIANȚĂ UNICĂ
MÎNCĂRURI
SPECIFICE LA
HANUL MANUC
str. 30 Decembrie nr. 62*



*Pentru rezervări de mese, organizări de
recepții, banchete, etc. telefonați la 13.14.15*
**RESTAURANT GRĂDINĂ DE VARĂ
CRAMĂ SALON VOEVODAL
BAR DE ZI**



oricînd

cl-co

oriunde





COZONAC

Porto

Sandoro

Extra



O felie
de cozonac
«EXTRA»
sau
„PORTO“
un deliciu
prin aroma
și dulceța
fructelor
însiropate
ce le conține



CENTRALA DE AUTOCAMIOANE ȘI TRACTOARE SPRIJINĂ EFECTIV INTEGRAREA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI POLITEHNIC ÎN PRODUCȚIE

Una din măsurile cu cele mai bune rezultate pentru ridicarea nivelului calitativ al produselor, în general, este dubla subordonare a învățămîntului superior tehnic.

Pe linia aceasta se înscrie realizarea unei colaborări strînse între Ministerul Industriei Construcțiilor de Mașini și Ministerul Educației și Învățămîntului, concretizată, la Brașov, prin integrarea cadrelor de specialitate în programul de producție al întreprinderilor din sistemul Centralei industriale de autocamioane și tractoare.

Astfel, catedra tehnologia construcțiilor de mașini își desfășoară activitatea în incinta uzinei Tractorul, unde studenții din anul V își pregătesc lucrările de diplomă, iar cei din anul IV își pun la punct lucrările de an. La fel și cei de la cursurile de sub-ingineri.

Pentru catedra de automobile și tractoare s-a afectat spațiu corespunzător—săli de studii, ateliere de proiectare, laboratoare, seminarii la Institutul de cercetări și proiectări pentru autovehicule și tractoare — ICPAT din cadrul Centralei de autocamioane și tractoare.



Sub îndrumarea unor renumiți profesori, printre care menționăm doar numele rectorului profesor doctor docent inginer **BOGDAN RADU**, sau decanilor **STĂNESCU ION** și **HOFMAN VICTOR** și profesor doctor docent inginer **NIȚESCU GHEORGHE** se țin cursuri post-universitare de specializare a cadrelor de ingineri și economiști din uzinele brașovene.

Exemplul Universității Brașov, ca și al Centralei industriale de autocamioane și tractoare, care s-au angajat pe un drum de multiple colaborări, justifică buna gândire a unor măsuri care se aplică cu folos.

Produsele întreprinderilor republicane ale CIAT au dobîndit o recunoaștere de prestigiu pe toate continentele și sînt căutate și preferate înaintea altor produse similare ale unor firme cu vechi tradiții.

Centrala industrială de autocamioane și tractoare din Brașov, str. Poenelor nr. 5, telef. 2 02 20, Telex 012227, asigură, prin rețeaua de întreprinderi republicane, din subordine, producerea și vînzarea de:

**AUTOCAMIOANE, AUTOTRACTOARE, AUTOSĂSIURI, AUTOBAS-
CULANTE, AUTOSPECIALE, REMORCI RUTIERE și AGRICOLE, MOTOA-
RE CU ARDERE INTERNĂ DIESEL și PE BENZINĂ, ECHIPAMENTE DE
INJECTIE, ECHIPAMENTE HIDRAULICE, ECHIPAMENTE DE FRÎNĂ
HIDROPNEUMATICE, ARCURI, RADIATOARE DE RĂCIRE și CLIMA-
TIZARE, ACCESORII, PIESE DE SCHIMB, CABLURI ELECTRICE și DE
TRACȚIUNE, etc.**

Prin Institutul său de cercetare și proiectare — ICPAT — se efectuează lucrări de proiectare, execuție și experimentare de modele; cercetări, încercări, elaborare de studii și proiecte pentru export, linii de montaj din profilul CIAT.



**GRUPUL INTREPRINDERILOR INDUSTRIEI DE
ACCESORII PENTRU INDUSTRIA UȘOARĂ**

PRODUSE
DE CALITATE

Flaro
SIBIU

STILOURI

61 S
PIONER '70
CABINET

VEGA S
VEGA SM
MERCUR SM

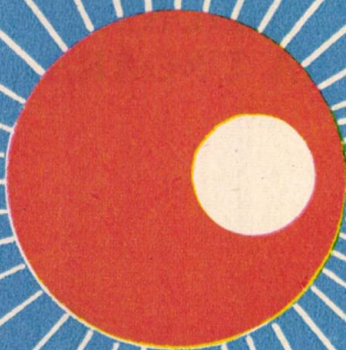
CREIOANE CU PASTĂ

FLAROPAST B
FLAROPAST C
FLARO REPORTER
DUPLEX
MAXIMA
VEGA SM

MERCUR SM
TOMIS
GLOBUS
MINI PIX
NOTES
GOLIAT

**ACCESORII ȘI
PIESE DE SCHIMB
PENTRU INDUSTRIA TEXTILĂ**

**G.I.A.I.U — Sibiu
Str. Rîului nr. 33**



Pe șoseaua modernizată care străbate județul Suceava până în inima lui se află, în drum spre Gura Humorului, cunoscuta unitate a Cooperației de consum **COMPLEXUL TURISTIC, ILIȘEȘTI.**

Construcție arhitectonică în stil montan, de un gust rafinat, plasată într-un admirabil cadru natural — un pitoresc peisaj de zonă subalpină — complexul asigură vizitatorilor un popas fermecător.

Această unitate turistică reprezentativă a Cooperației de consum vă pune la dispoziție:

- un **motel** cu 22 camere cu mobilier elegant și confort

- **camping** cu 22 căsuțe

- un restaurant foarte luxos și bine aprovizionat, cu un meniu bogat și variat, care include și mâncăruri cu specific local.

- Băuturi alese. Vinuri din soiuri pure.

În localul motelului se pot organiza recepții, reuniuni cu prilejul a diferite aniversări, pentru grupuri de turiști etc.

**SERVICIU IREPROȘABILE
PARCARE AUTO**

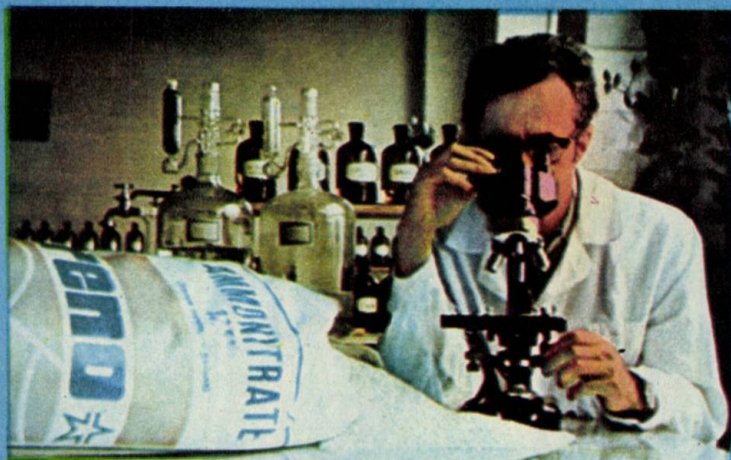
La 1 km.-stîna Ilișești.

De asemenea, un popas plăcut, în camping, la Sucevița și Rădășeni, sub aceeași emblemă a Cooperației de consum, care garantează servicii ireproșabile.

Vizitați complexele comerciale de la Frasin, Moldovița, Iacobeni, Broșteni.

Turiști, unitățile hoteliere și de alimentație publică din rețeaua Cooperației de consum Suceava vă așteaptă, iarna ca și vara!





COMBINATUL DE ÎNGRĂȘAMINTE AZOTOASE DIN TÎRGU-MUREȘ

produce și livrează:

*amoniac sintetic și azotat de amoniu granulat
neaglomerabil (îngrășămînt) cu un conținut
total de azot : 33,5%.*



*Gust deosebit de plăcut, crocant,
O satisfacție reală... aromatizat.*



**Noile sortimente cu calități superioare
ale Fabricii de produse zaharoase
București**

500 gr. pește conține 95 gr. proteine; echivalent cu : 950 gr. șuncă sau 3 litri de lapte sau 16 buc. ouă sau 4,500 kg. cartofi

Nici o masă fără preparate din:

PEȘTE OCEANIC

MACROURI—STAVRIZI—COD—HEK—MERLUCIUS

MACROURI—STAVRIZI—COD—HEK—MERLUCIUS



PEȘTELE OCEANIC CONȚINE: FOSFOR: utilizabil la formarea oaselor. **IOD:** indispensabil glandei tiroide. **FLOR:** necesar danturii dvs. **VITAMINE:** substanțe importante ce reglează funcțiile vitale **ACID GLUTAMIC:** necesar creierului

IMECO

IMPORT-EXPORT
ROMANIA

București

Str. Pitar Moș 6,

Telex 182

Telefon: 12 01 72

Fabrica de produse cosmetice
«Flacăra»-Cluj oferă pentru băr-
bați produse de cea mai bună ca-
litate sub formă de spray-uri:



● **Apă de toaletă supercon-
centrată BOB**, cu miros de fac-
tură masculină și persistent.



● **After-Shave BOB**, emoli-
ent al pielii, îndepărtează senza-
ția de usturime după bărbierit.

● **Deodorant BOB**, îndepăr-
tează efectul odorant al transpi-
rației, neiritant pentru piele.

● **Loțiune după ras ADAM**,
calmant al pielii cu acțiune astrin-
gentă.

Pentru femei, fabrica de cos-
metice «Macul Roșu» — Bucu-
rești, recomandă:



● **Parfumurile EVA 1001,
EVA 1002, EVA PERFECT** în
flacoane originale prezentate în
micro-casete elegante.

● **Apa de colonie FARMEC
LUX** în flacoane cu bușon pulve-
rizator de tip step.

● **Parfumul MACUL ROȘU**
în flacoane mici cu bușon pulve-
rizator de tip step (ambalaj mic de
poșetă).

STIREX

În zona hanului Manuc-Gabroveni-Covaci, pe str. Soarelui 3, s-a deschis un elegant magazin de prezentare și desfacere a produselor de sticlărie și ceramică fină, al «Centralei Industrii Sticlei și Ceramicii Fine» — «STIREX» (Sticlă Românească de Export).

Magazinul, veritabilă expoziție de artă, sticlă și ceramică, prezintă și desface modele noi, deosebite, stilizate modern, rod al imaginației și talentului creatorilor întreprinderilor din componența centralei.

Vizionând exponatele, rămi plăcut surprins de spectaculoasa metamorfozare a silicaților în obiecte de uz casnic de cea mai autentică artă, cu o puternică expresivitate a esteticului și care îmbină funcționalitatea cu partea decorativă.

Sînt prezentate în vitrinele și în rafturile magazinului produse din sticlă: pahare de diferite forme și utilizări, un sortiment variat de servicii complete de lichior, vin, șampanie, bere, whisky, sherry, lucrate manual sau automatizat.

Culorile foarte variate realizate cu pigmenți minerali, precum și decorațiunile realizate prin munca plină de migală a șlefuitorilor în sticlă, dau întregului ansamblu o notă de bun gust și întimitate.

Ele sînt produsele unor fabrici cu veche tradiție în sticlărie: Pădurea Neagră, Tomești, Victoria Muncii P. Codrului, Turda, Avrig, F-ca de articole din sticlă București și Vitrometan Mediaș, crearea și realizarea primului cristal românesc.

Ceramica fină este și ea bogat reprezentată prin produsele fabricilor «Faianta Sighișoara», «Iris» Cluj, F-ca Porțelanul Alba Iulia. O gamă variată de servicii de masă de 6 și 12 persoane, servicii de cafea, tort și ceai, bomboniere și fructiere de diverse mărimi și modele, satisfac cele mai rafinate gusturi.

Magazinul «STIREX» a cunoscut încă de la deschidere o mare afluență de public, unanime aprecieri, atât din partea cumpărătorilor locali, cit și a turiștilor străini, impresionați de valoarea artistică, calitatea obiectelor din sticlă și ceramică fină.

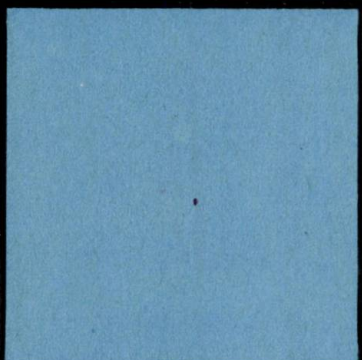
Pentru produsele cu o valoare mai mare și mai deosebite, comenzile se primesc prin «Casa de comenzi STIREX», cu sediul în incinta magazinului.



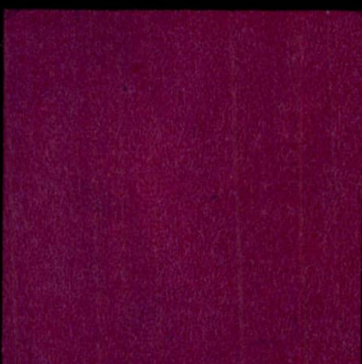
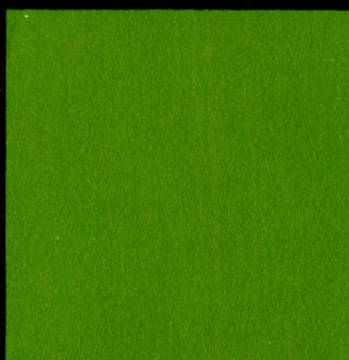


**UNITATE INTEGRATĂ
DE NASTURI ȘI
MASE PLASTICE**

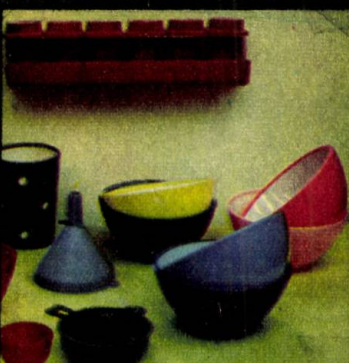
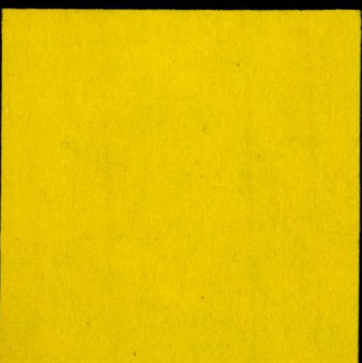
**Str. Serg. Postolache
Alex. nr. 1
București, Sector 6
Telefon: 31 32 60**



**Livrează o gamă largă
de bunuri de larg consum
și industriale, canistre de
la 2 la 20 l., butelii din
diverse tipuri, articole cas-
nice, jucării și articole
sport.**



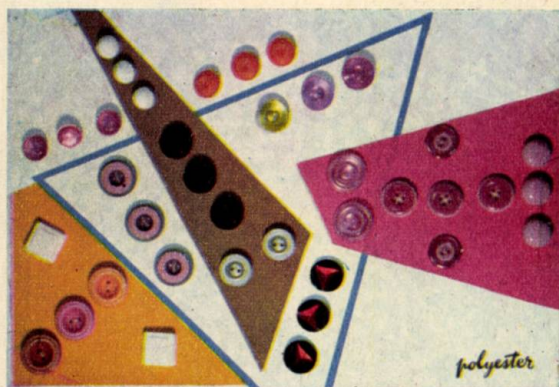
**Unitatea mai livrează
diferite profile din P.V.C.
extruse ca: tuburi, fire che-
dere. Durabile, ușoare cu
un colorit atrăgător, ele
pot fi procurate la prețuri
convenabile de la orice
magazin din țară.**



UNITATEA INTEGRATĂ DE NASTURI ȘI MASE PLASTICE

str. Serg. Postolache Alex. Nr. 1,
București, sector 6,
telefon 313260

*Satisface
gusturile
cele mai rafinate
în materie
de modă:
Nasturi și accesorii
în forme și culori
foarte variate,
moderne,
dau confecțiilor de damă
și bărbătești
semnul eleganței
și distincției.*



GRUPUL INDUSTRIAL DE LACURI ȘI VOPSELE

București, Bd. Ion Șulea 309,
Sector 4, Telef. 43 34 75

Produce prin unitățile sale :

- * ŪZINA POLICOLOR — București, bd. Ion Șulea 309
- * ŪZINA SINTEZA — Oradea, str. Chimiei 3-7
- * ŪZINA AZUR — Timișoara, str. Peneș Curcanul 5
- * ŪZINA SOLVENTUL — Timișoara, spl. N. Titulescu 31

EMAILURI CU USCARE LA CUPTOR

Pentru acoperirea suprafețelor metalice, autoturisme, electromotoare, aparate de uz casnic, autobuze, autocamioane etc.

EMAILURI CU USCARE LA AER

Pentru industria mobilei, industria constructoare de mașini : automobile, tractoare, utilaje electrocasnice, etc.

VOPSELE PENTRU CONSTRUCȚII

Pentru finisarea construcțiilor de zidărie în interior și exterior.

RĂȘINI POLIESTERICE NESATURATE

Pentru lacuri de mobilă și pentru prelucrarea în industria maselor plastice.

GRUNDURI SOLUBILE ÎN APĂ

Aplicabile prin procedeu : imersie, flow-coating, stropire.

- CERNELURI DE TIPAR
- PLASTIFIANȚI
- SOLVENȚI



ATENȚIE!

Dacă urmăriți pînă la capăt acest dialog, veți afla lucruri interesante



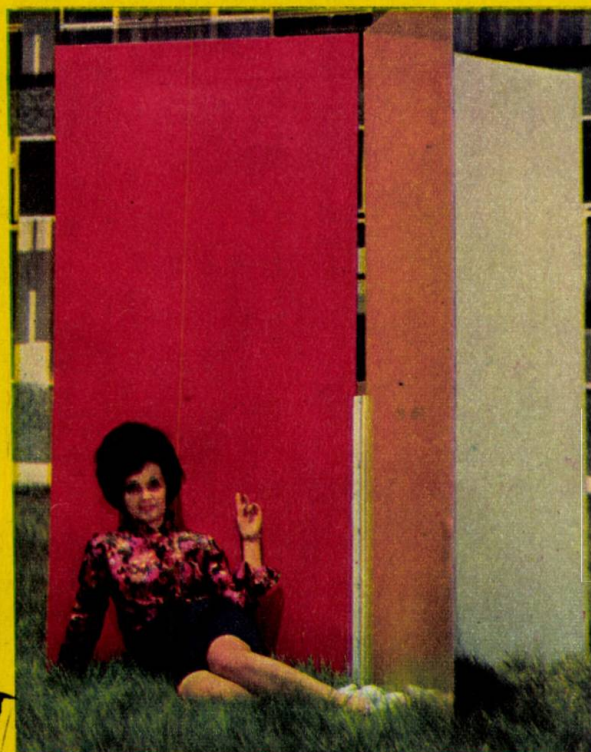
— În sfîrșit, astăzi ești invitatul meu, la o plimbare cu mașina.

— Dar ce s-a întîmplat! De-abia astăzi ai intrat în posesia carnetului; știu că mașina o ai demult?

— A, nu dragă Mitică, de-abia astăzi am... montat parbrizul din DUPLEX-ul pe care îl produce, începînd din acest an, Fabrica de geamuri Buzău.

— E clar! D-ai ai curaj. Știi că dacă cumva se sparge, cioburile sînt reținute pe folia dintre geamuri. Ia spune, mai știi ceva ce produce fabrica din Buzău?

— Reținem cam mult telefonul. Așa că te invit să citești mîine Almanahul Cinema. Vei putea afla, aproape complet, nu numai lista produselor Fabricii de geamuri Buzău, ci și a celorlalte, realizate la alte unități ale CENTRALEI INDUSTRIALE A GEAMURILOR ȘI MATERIALELOR IZOLATOARE — PLOIEȘTI...



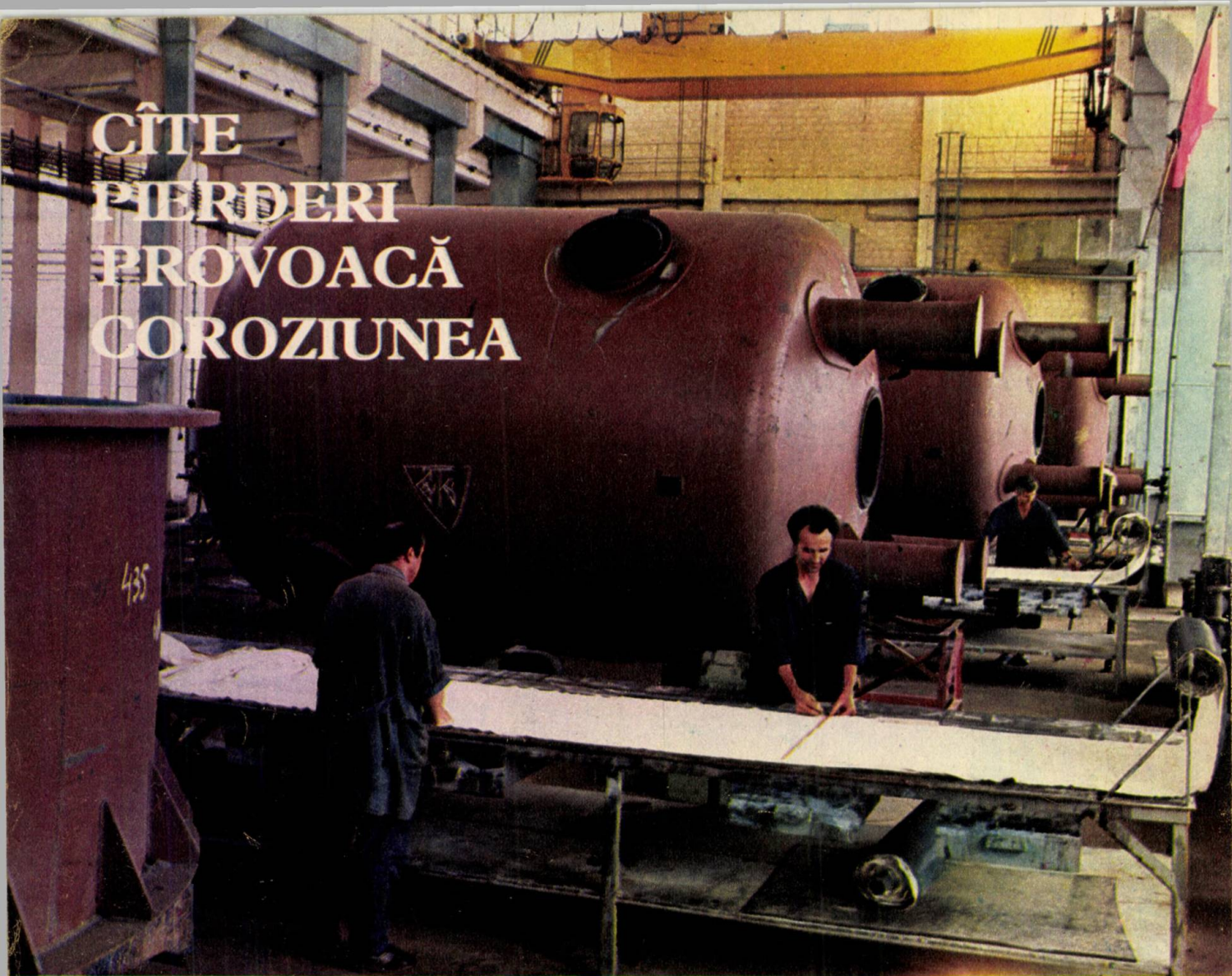
...Din care adăugăm noi, vă prezentăm doar o parte:

- geamuri securizate grosimi 5—16 mm.
- geamuri emailate, în diverse dimensiuni și color;
- termopan — geam dublu, distanțat — nouă realizare a fabricii de geamuri Buzău, înlocuitor perfect al ferestrelor duble;
- cărămizi cu goluri — premieră industrială românească, folosite în interioare ca element decorativ;
- vată din sticlă și produse din vată de sticlă, pe suport de carton ondulat sau plasă rabbit;
- vată minerală și produse din vată minerală, inclusiv plăci fono și termoizolatoare;
- împlătitură din sticlă bitumată și nebitumată;
- carton bitumat;
- covor PVC pentru pardoseli;
- tapet semilavabil.

CENTRALA INDUSTRIALĂ A GEAMURILOR ȘI MATERIALELOR IZOLATOARE — PLOIEȘTI — str. Maramureș 2, tel. 23395 — 23396.
Telex: 019 — 251



CÎTE PIERDERI PROVOACĂ COROZIUNEA



Uzina de protecții anticorozive și utilaje speciale din București, situată în zona industrială a chimiei — Dudești — Bulevardul Ion Șulea nr. 313, a pus la punct numeroase metode de apărare în contra coroziunii.

Se produc acolo materiale care protejează utilajele și instalațiile din ramurile industriilor chimice, metalurgice, siderurgice, alimentare, construcții de mașini, transporturi, construcții civile și industriale, miniere, energetice, hidrotehnice, etc.

În planul de viitor, adică pînă la sfîrșitul cincinalului, Uzina va mai produce utilaje și materiale anticorozive și pentru alte sectoare ale industriei românești, dar mai ales pentru export.

Va stimula, de asemenea, activitatea de cercetare și proiectare proprie, lărgind, în același timp, aria colaborărilor cu institutele de cercetări și cu catedrele de profil din învățămîntul superior.

Lucrările care se execută curent sînt protecții anticorozive la utilajele metalice și instalațiile destinate producției de acid sulfuric, acid fosforic, industriei galvanotehnice, clorosodice, tratarea și demineralizarea apei, etc.

Pentru protejarea conductelor îngropate în pămînt, lucrările se execută cu benzi adezive de mare eficiență.

La scara industrială se produc benzi electroizolante și benzi de intervenție rapidă ca și numeroase sortimente de chituri lacuri, etc.

Pentru a ne da seama de valoarea distrugerilor provocate de coroziune, este suficient să arătăm că R.F.G. pierde anual circa 12 miliarde de mărci, S.U.A. peste 20 miliarde dolari, în vreme ce alte state nu stau cu nimic mai bine.

În țara noastră, numai în sectorul industriei chimice, pierderile anuale ating aproape un miliard lei.

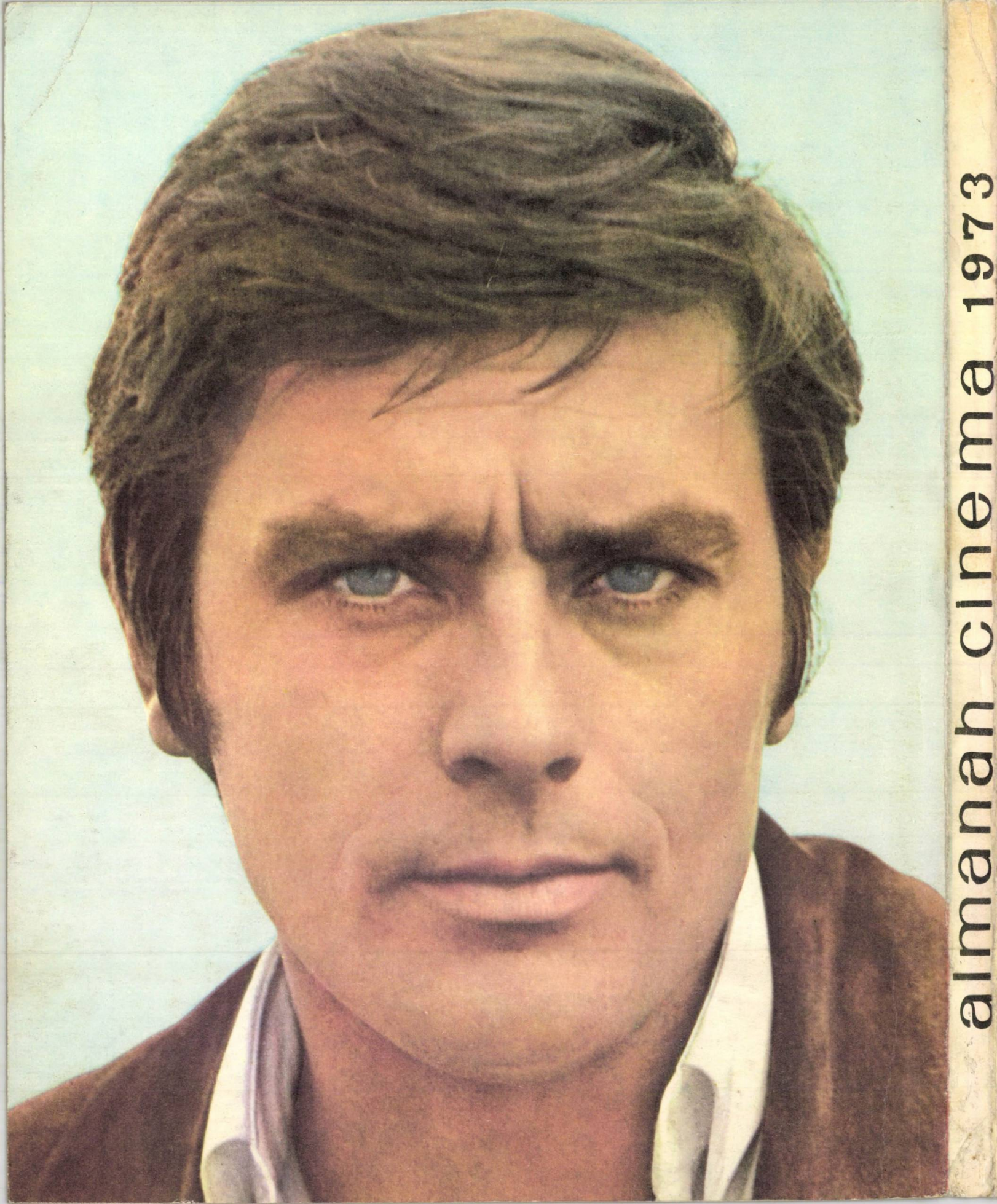
Iată, așadar, că la scară mondială, coroziunea reprezintă, prin efectele ei, un veritabil cataclism.

Ceea ce, desigur, n-am știut nici noi.



*Cu dragoste,
cu încredere și cu speranță,
urăm
tuturor
celor care
pun umărul
la realizarea filmelor noastre,
un '73
bogat în victorii,
pe măsura pasiunii
și strădaniei lor.*

Redactor — **Eva SÎRBU** — Prezentarea grafică **Ion FĂGĂRĂȘANU**
Prezentarea artistică — **Anamaria SMIGHELSCHI**
Colaboratori — **Ștefan GEORGESCU** — **Margareta POPESCU**, **Elena SPIEGEL**
Colaboratori tehnici — machetare **Carolina NEAGU** — montaj **Geta ION**, **Doina TUDOR**, retuș **Nela CĂLIN**, **Liza LEFTER** — foto **Ion ANDREESCU**



almanah cinema 1973